LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXXIX. *Janvier-Mai 1921.*

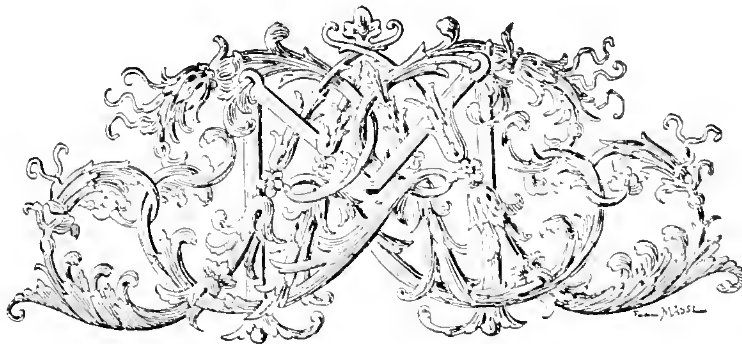
LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

FONDATEUR : JULES COMTE, MEMBRE DE L'INSTITUT

DIRECTEUR : ANDRÉ DEZARROIS



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



NOTRE TRIBUNE

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'ORGANISATION DE NOS MUSÉES NATIONAUX

A PROPOS DE L'ÉCOLE DU LOUVRE



E règlement de l'École du Louvre la définit ainsi :

« Elle a pour objet l'enseignement de l'archéologie et de l'histoire de l'art appliqué aux œuvres et aux monuments qui composent les collections des Musées nationaux.

« Son but spécial est de former un personnel capable d'être employé dans les musées français ou dans les missions savantes.

« Elle s'attache, en outre, à répandre dans le public des notions générales sur l'histoire de l'art et sur les collections nationales ».

A ce titre, elle a naturellement une corrélation directe avec les conférences-promenades, nouveau service créé depuis quelques mois et qui fonctionne à la grande satisfaction du public français et étranger qui se presse en foule dans les divers départements du Louvre et des Musées nationaux.

L'heure n'est plus, en effet, où quelques passants désœuvrés et indifférents au spectacle de nos collections venaient simplement chercher dans nos musées un asile confortable, les jours de pluie ou de trop grand froid. Notre clientèle s'est considérablement accrue; et il n'est pas rare de voir, le dimanche, une affluence qu'on peut, sans exagération, évaluer à 25 ou 30.000 personnes. En semaine, certes, ce nombre est moindre, parce que la majeure partie du public est pris par ses occupations quotidiennes; mais il est encore très considérable. Et ce qui est peut-être plus curieux à constater que l'augmentation du nombre des visiteurs, c'est la qualité du public. L'indifférence d'antan a fait place à une avidité d'apprendre, à un besoin d'être renseigné qu'on ne saurait sans injustice méconnaître, et qui prouve clairement que l'éducation du public se fait de jour en jour. N'est-ce pas aussi l'explication du succès de nos conférences-promenades qui ont lieu tous les jours de la semaine, sauf le dimanche? Conférences en français créées dans tous les départements archéologiques et modernes; en anglais (où le public se presse en foule); en italien (nous les avons inaugurées au cours du mois de décembre); conférences en espagnol que nous nous proposons d'instituer dans les premiers mois de 1921; car nous voulons que nos musées soient accueillants non seulement à nos compatriotes, mais aussi aux étrangers nos amis, à ceux qui ne sont pas suffisamment familiarisés avec notre langue pour suivre fructueusement nos conférences en français, et qu'ils créent ainsi, entre la France et l'élite de ses visiteurs étrangers, un rapprochement intellectuel dont nous attendons les meilleurs et les plus salutaires effets.

Ces conférences sont confiées aux anciens élèves de l'École du Louvre; et c'est là, on le comprend, un débouché intéressant offert à leur activité et une sanction pratique des études de cette école.

Ainsi, l'École du Louvre a pour objet, en dehors de l'enseignement de l'archéologie, celui de l'histoire de l'art appliqué aux œuvres et aux monuments qui composent nos collections nationales. Tel est le but du cours que nous avons créé au début de cette année scolaire.

Déjà, en 1902-1903, l'un des plus brillants professeurs de cette école, M. Salomon Reinach, avait été chargé de faire un cours facultatif d'histoire générale de l'art, qui eut un grand retentissement et un succès non moins

certain, dont il nous reste un document précis et un souvenir vivant sous la forme attrayante d'un petit volume, *Apollo*. Malheureusement, ce cours ne dura qu'un an. Fréquenté par un public si abondant qu'on avait dû le transporter dans la Galerie Denon, il avait pris, par la force des choses, un caractère plutôt mondain que scolaire.

Le cours que nous entreprenons cette année aura, du moins nous l'espérons, un caractère moins éphémère. Il se poursuivra d'année en année et, à l'encontre de celui dont nous évoquons le souvenir, sera exclusivement réservé à nos étudiants. Nous avons pensé que, dans une école dont les élèves appartiennent comme origine à des catégories très diverses, où aucune condition d'admissibilité n'est exigée, où certains même peuvent n'avoir pas une préparation préalable suffisante et se montrer démunis d'idées générales et de notions sur l'ensemble de l'art, il était indispensable d'imposer aux élèves de première année l'étude de l'histoire générale de l'art. Dans ce but, nous avons institué un cours correspondant à cet enseignement. Loin de doubler les cours actuels, celui-ci augmentera au contraire leur valeur éducative ; il leur servira d'introduction et donnera aux élèves l'initiation préliminaire qui paraît nécessaire à certains d'entre eux. Il mettra les étudiants à même d'acquérir des idées synthétiques et d'effectuer des comparaisons, plus utiles dans l'étude des monuments figurés que dans aucune autre branche des connaissances humaines. Le nouveau cours est en principe réservé aux élèves de première année. Il a donc un caractère nettement scolaire. Pas d'auditeurs, pas de public en dehors des véritables étudiants. Il va de soi que les élèves de deuxième et de troisième année qui n'ont pas eu, à leur entrée à l'École, la possibilité de s'y faire inscrire n'ont qu'à manifester le désir de le suivre pour y être admis.

Au lieu de confier ce cours à un seul maître, exposé, quelle que soit l'étendue de ses connaissances, à se trouver dépaysé dans un domaine aussi vaste que celui dont nous envisageons l'étude, il nous a semblé qu'il serait à la fois plus expédient et plus conforme à l'esprit du cours de demander à tous les professeurs de l'École du Louvre, dont l'éloge n'est plus à faire, dont le dévouement est certain et la compétence scientifique indiscutable, de s'imposer une nouvelle tâche en nous prêtant leur concours et de répartir entre eux la matière à enseigner, chacun devant traiter la partie qui correspond à son enseignement particulier.

Le cours a été divisé en deux parties, correspondant aux deux sections des cours organiques : d'une part, l'archéologie antique : préhistorique, protohistorisque ou celtique; égyptienne; orientale (Chaldée, Assyrie, Perse); sémitique (Syrie, Phénicie, Palestine); grecque et romaine; céramique antique; — d'autre part, les arts du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes (sculpture, peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle; histoire de l'art français aux XVII[e] et XVIII[e] siècles; histoire de l'art appliqué à l'industrie; histoire de l'art au XIX[e] siècle).

Pour résumer les observations générales que j'ai formulées au début de ce cours, pour montrer aussi combien est vif notre désir d'améliorer le régime de l'École du Louvre et de donner à ses études les sanctions pratiques que d'aucuns nous reprochaient de n'avoir pas suffisamment envisagées jusqu'ici, nous sommes prêts à porter notre attention sur tout ce qui peut encourager ou stimuler nos élèves, si on veut bien cependant admettre que l'École du Louvre n'est pas plus tenue que l'École des Hautes Études d'assurer une situation à ses élèves diplômés et que les examens sont là seulement pour constater le résultat des efforts.

Il y a d'abord, pour les jeunes gens et les jeunes filles diplômés, les conférences-promenades dont nous pouvons les charger un jour, et qui seront pour eux un moyen à la fois d'utiliser leurs connaissances et de s'exercer dans l'art de la parole auprès d'un auditoire intelligent et d'autant plus intéressé que le conférencier saura retenir son attention par l'attrait d'une parole agréable sans pédantisme.

Il y a aussi les postes d'attachés de nos Musées nationaux, qui seraient peu tentants, à vrai dire, puisqu'ils ne sont pas rémunérés, s'ils n'étaient pas l'antichambre des postes plus avantageux de conservateurs-adjoints; nous réserverons à ces attachés des travaux dont nos conservateurs sont à l'heure actuelle excédés et qui permettront de leur attribuer des indemnités compensatrices et justes.

Il y a enfin les emplois de conservateurs des musées de province, où il faudra, évidemment, restreindre les droits des municipalités, plus soucieuses de placer des protégés que de désigner des hommes compétents.

Par cet ensemble de mesures, nous espérons intéresser nos jeunes

gens à leurs travaux en leur prouvant que nous ne sommes pas seulement préoccupés du développement des études scientifiques ou archéologiques, mais que nous ne perdons pas de vue, à une époque où les difficultés de la vie sont grandes, leurs intérêts personnels et la nécessité où ils sont d'utiliser pratiquement les connaissances acquises.

Je crois devoir ajouter que le cours d'histoire générale de l'art, imposé aux élèves de première année et professé en un an, n'est qu'une première étape dans la voie où nous sommes entrés. Il est indispensable de compléter l'œuvre entreprise en créant un cours plus général et organique, conçu d'après le même type que les autres, c'est-à-dire professé en trois ans. Pour ce cours, le public ne manquera pas; et nous sommes renseignés à cet égard par l'empressement récent des élèves à répondre à notre appel : chacun voulait s'inscrire au cours d'un an, ce qui nous obligea d'imposer à l'entrée une sélection sévère pour ne pas être débordés. Que serait-ce si nous annoncions l'ouverture d'un véritable cours accessible à tous? Nous espérons pouvoir prochainement l'instituer, sans demander un sacrifice à l'État, grâce à l'appoint d'une amie très fidèle des artistes et du Louvre, vivement intéressée par le cours d'histoire générale de l'art et décidée à faire une fondation.

Je ne pense pas sortir du cadre que je me suis tracé en disant quelques mots des projets en préparation dans une administration en continuelle évolution et qui a l'ambition de moderniser ses services.

Le privilège concédé à une grande maison de photographies ayant pris fin et la vente directe par les Musées devant assurer à ceux-ci d'appréciables bénéfices, nous comptons intensifier la publication des catalogues et des guides et compléter le plus vite possible la collection de ces volumes, aussi utiles aux travaux des savants et des critiques qu'à l'éducation du public.

Le premier volume du *Catalogue-guide des salles de peinture* (*Écoles du Nord*), par MM. G. Brière et L. Demonts, est composé et pourra paraître en janvier 1921.

Le texte des deux volumes suivants *(École française)* est presque terminé. Ils paraîtront en 1921 : un volume est consacré à la peinture ancienne, un à la peinture moderne.

Trois albums sont en préparation : un sur Prud'hon, par M. Jean Guiffrey; un sur Poussin, par M. Paul Jamot; un sur Rembrandt, par M. Louis Demonts.

Un texte nouveau du *Catalogue sommaire des sculptures* vient d'être établi par M. Paul Vitry, qui termine également une revision de son guide général du musée du Louvre.

M. Salomon Reinach a commencé l'impression du tome II et dernier de son *Catalogue illustré du musée des Antiquités nationales*.

L'activité la plus grande règne dans tous les départements, pour mener à bonne fin la publication des catalogues si impatiemment attendus[1].

Enfin, voici les dispositions générales d'un projet tendant à introduire des modifications importantes dans l'organisation des différents départements :

1° L'enclave formée par le Service d'architecture serait supprimée. On transférerait celui-ci dans les anciens appartements du médecin de l'Empereur, et les locaux ainsi vacants seraient attribués au département des Objets d'art pour ses collections d'Extrême-Orient.

2° L'atelier, la salle de vente et la salle d'exposition des moulages, si mal installés à l'heure actuelle, seraient transférés dans la cour Visconti.

3° La salle des Antiquités chrétiennes serait affectée au département de la Sculpture du moyen âge, et la salle de Clarac au département des Antiquités orientales.

4° Le département de la Marine, si intéressant, mais si peu à sa place au Louvre, est en principe rattaché au ministère de la Marine. Il devra abandonner les locaux qu'il occupe pour permettre au département de la Peinture, trop à l'étroit, de s'agrandir.

5° Les expositions temporaires d'acquisitions nouvelles auront lieu désormais dans l'ancienne salle de vente des catalogues et photographies qui va être restituée au musée.

1. En préparation : deux albums de 60 planches chacun, intitulés *Histoire de la céramique chinoise*, par M. Gaston Migeon; — deux albums de *l'Orient musulman*, par M. Gaston Migeon; — *Catalogue de la Céramique italienne*, par MM. Gaston Migeon et Carle Dreyfus; — *Catalogue illustré des bois et tapisseries*, par M. Marquet de Vasselot; — *Catalogue des petits objets (fer, dinanderie)*, par M. Marquet de Vasselot; — deux catalogues (l'un sommaire, l'autre scientifique) des *Bijoux antiques*, par M. de Ridder; — *Catalogue de la salle du Baouit*, par M. Jean Maspero; — réédition du troisième volume des *Vases antiques*, par M. Edmond Pottier; — *Catalogue des cylindres orientaux*, par M. Delaporte; — *Catalogue des bronzes phéniciens*, par M. Dussaud; — reimpression du catalogue des *Figurines antiques*, par M. Heuzey

6° Le département de la Sculpture moderne, appelé à prendre un grand développement et ne disposant pas d'emplacements suffisants, se verra attribuer, soit la grande salle du Manège, occupée par des moulages antiques qui ne sont pas à leur place au Louvre, soit la salle de l'En-cas. Cette dernière solution serait peut-être la meilleure, en permettant à ce département de faire une première emprise dans la direction du Pavillon de Flore.

Nous espérons fermement que ces divers projets ne tarderont pas à entrer dans le domaine des faits et que nos musées conserveront, grâce aux améliorations réalisées ou en voie de l'être, la suprématie qu'ils se sont légitimement acquise sur les grands musées européens.

J. D'ESTOURNELLES DE CONSTANT,
Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre.





Fig. 1. — Jeune homme portant la chlamyde sur la tunique.

Stèle funéraire thessalienne Musée d'Athènes.

LA CHLAMYDE GRECQUE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT

A côté du manteau civil, représenté chez les Grecs par l'*himation*, la *chlamyde* était leur manteau militaire. Son nom en grec, *khlamys*, dérivé de la même racine que celui de la *chlène* homérique, désignait également un tissu de laine épais et chaud.

C'était surtout le vêtement des cavaliers et aussi des éphèbes qui se préparaient à porter les armes. Pour cette raison, elle était devenue l'attribut du dieu Hermès, le Mercure grec, patron des gymnases et de la gymnastique.

La chlamyde était par excellence un vêtement agrafé. Aussi, lorsque Praxitèle, dans la célèbre statue retrouvée à Olympie, a voulu représenter Hermès complètement nu, n'a-t-il pas manqué de placer près de lui sa chlamyde, jetée sur un tronc d'arbre. Pour la distinguer même de l'himation ou de toute autre sorte de manteau, il en a montré ostensiblement les bords supérieurs encore attachés par la fibule qui les réunit. Il faut en conclure que le dieu a ôté sa chlamyde sans la dégrafer et généraliser au besoin cette observation. Il est vraisemblable que les anciens, pour éviter une perte de temps ou le désagrément d'une opération minutieuse, ne s'astreignaient pas à défaire et à remettre les fibules, chaque fois qu'ils se dépouillaient de leurs vêtements agrafés.

Les héros de l'épopée combattaient à pied ou en char; ils ne montaient pas à cheval, et la cavalerie n'existait pas encore. Plus tard, lorsque le cheval commença à servir de monture pour le combat et que certaines tribus helléniques, comme les Thessaliens, devinrent des peuples cavaliers, la chlène embarrassant trop les jambes et tombant trop bas pour un pareil usage, on fabriqua une pièce d'étoffe moins large, sans diminuer pourtant l'ancienne longueur, et l'on en fit la chlamyde, en continuant de l'agrafer pour assurer la solidité de l'ajustement.

Nous sommes avertis par les auteurs[1] que la fabrication de la chlamyde n'était pas seulement une affaire de tissage, mais aussi et tout d'abord de filage. On préparait pour la tisser un fil d'une qualité à part, sans doute plus fort et plus tordu, afin de donner à l'étoffe une certaine rigidité, qui était, comme nous le verrons, un des caractères de ce manteau et qui le rendait plus difficilement pénétrable aux traits. De même, nous savons que d'autres vêtements, l'*exomide*, par exemple, et la *chlanide*, devaient leurs qualités très différentes à la préparation des fils dont ils étaient faits.



FIG. 2. — CAVALIER THESSALIEN
Bas-relief provenant de Pélinna.

Dans tout ce qui nous est dit de la chlamyde grecque, il n'est question d'ailleurs ni de forme, ni de coupe, ce qui suffirait à indiquer que c'était toujours une sorte de châle ou de plaid, conservant la disposition rectangulaire du métier, mais avec des proportions spéciales et grâce à un mode d'ajustement qui lui donnait son véritable aspect, ce que l'on pourrait appeler sa forme seconde. Les documents figurés viennent ici compléter les documents écrits et ne laissent aucun doute à cet égard.

Pour caractériser la chlamyde, il ne suffit pas de dire qu'elle se fermait à l'aide d'une fibule, il faut ajouter qu'elle était agrafée autour du cou, de manière à pouvoir couvrir les deux épaules. Lorsque ses

1. Pollux, *Onomasticum*, VII, 31.

dimensions étaient médiocres, son peu de largeur obligeait de l'agrafer par ses angles supérieurs ou tout près de ces deux angles. L'étoffe descendait ainsi presque carrément autour du corps et, les deux autres angles n'ayant sur le devant qu'une faible inclinaison, l'effet général restait assez pauvre. Si l'ampleur relative de l'étoffe permettait, au contraire, au bord supérieur de dépasser largement les points d'attache, les parties excédentes retombaient des deux parts en deux chutes étagées d'un aspect très original.

Pour désigner les deux extrémités flottantes de la chlamyde, on disait poétiquement « les ailes thessaliennes », et cette expression a fait croire que les Thessaliens rapportaient aux deux côtés du rectangle des pièces triangulaires qui leur donnaient une direction oblique et une forme plus aiguë. Les essais sur le modèle démontrent que cette addition nuirait plutôt à l'effet du vêtement. Tout au plus les cavaliers thessaliens exagéraient-ils la dimension en longueur de la pièce d'étoffe : mais cela même n'était pas nécessaire. Il est utile de placer ici sous les yeux du lecteur une élégante stèle funéraire du musée d'Athènes, trouvée justement en Thessalie et représentant un jeune homme qui porte la chlamyde sur la tunique (fig. 1). Le contour, tracé avec une simplicité un peu schématique, est d'une netteté parfaite et ne laisse voir aucune différence appréciable de construction avec les autres chlamydes figurées sur les monuments grecs.

Cette œuvre charmante, que M. Fougères a le premier fait connaître [1], procède d'une école qui a fleuri particulièrement en Thessalie, peut-être sous l'influence du sculpteur Téléphanès de Phocée, et qui justement a employé, dans le traitement des draperies, un système de simplicité et de clarté tout à fait en réaction contre l'élégance maniérée de l'archaïsme ionien.

La tête, couverte d'un chapeau à bords plats, complète le caractère local du costume en rappelant la fameuse coiffure thessalienne [2]. La balle tenue à la main et le petit lièvre font penser aux amusements des éphèbes athéniens ; mais les Thessaliens, de leur côté, passaient pour être « grands amis des jeux » (*philopægmones*). On peut le constater sur les monnaies de leur ville de Kiérion, dont le revers porte la figure d'une

1. *Bulletin de Correspondance hellénique*, XII, 1888, pl. 6.
2. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 313, 314.

joueuse d'osselets, et par la légende de la nymphe Larissa, se noyant en jouant à la balle sur les bords du Pénée.

Pour en revenir à la chlamyde, il est de fait que, dans le mouvement des exercices équestres, ce manteau relativement court, mais avec des côtés débordants, s'enflait et s'enlevait au vent derrière le dos du cavalier. Les artistes n'ont pas manqué d'observer ces envolées de la chlamyde et ces courbes gracieuses qui donnent en même temps l'impression d'une course rapide. A côté des nombreux exemples fournis par la frise du Parthénon, voici un petit bas-relief, celui-ci d'une origine thessalienne incontestable, puisque je l'ai rapporté moi-même autrefois de Pélinna en Thessalie (fig. 2). Il est de bonne époque hellénique, et, malgré la forme fantaisiste, mais non sans exemple, du casque[1], il est difficile de ne pas y reconnaître un cavalier du pays, dont la chlamyde s'enlève au galop de son cheval. C'était là, je crois, ce que l'imagination populaire ou la fantaisie de quelque poète avait surnommé les « ailes thessaliennes ».

Quand j'ai voulu réaliser sur le modèle vivant l'ajustement de la chlamyde, je n'ai pas eu à chercher en dehors de la collection d'étoffes orientales que j'avais formée pour mon cours. Une pièce rectangulaire, d'un rouge sombre, tissée à part et d'un seul tenant, m'a donné facilement toutes les dispositions voulues pour le manteau militaire des Grecs. D'un tissu assez maniable, mais un peu lourd, produisant de lui-même des plans très simples et de larges plis, cette pièce, fabriquée au métier par quelque femme grecque ou turque de l'Asie-Mineure, nous fournit aussi, par ses dimensions de 1 m. 40 de large dans le sens de la trame, sur une longueur de 2 m. 30 dans le sens de la chaîne, un véritable type de la chlamyde.

La couleur rouge brun fait penser à celle que les Grecs appelaient *porphuromighès,* c'est-à-dire *mélangée de pourpre.* Il s'agissait d'un tissu de laine foncée que l'on teignait après coup avec de la pourpre et qui servait souvent pour les chlamydes[2].

Je regrette que les circonstances n'aient pas permis de reproduire ici en couleur l'esquisse peinte de l'un des élèves de mon cours à l École

1. Ce casque, qui reproduit la forme d'un bonnet de feutre replié par le haut, se retrouve sur l'un des plus beaux monuments funéraires d'Athènes, celui d'Aristonautès (Collignon, *Statues funéraires,* fig. 82, 83).

2. *Khlamys porphuromighès;* Pollux, *Onomasticum*, VII, 48.

des Beaux-Arts, Lucien Mélingue, dès 1877. Ce croquis, rapidement brossé, pendant que le professeur drapait le modèle et commentait l'ajustement, n'en présente pas moins un ensemble parfaitement conforme aux figures antiques.

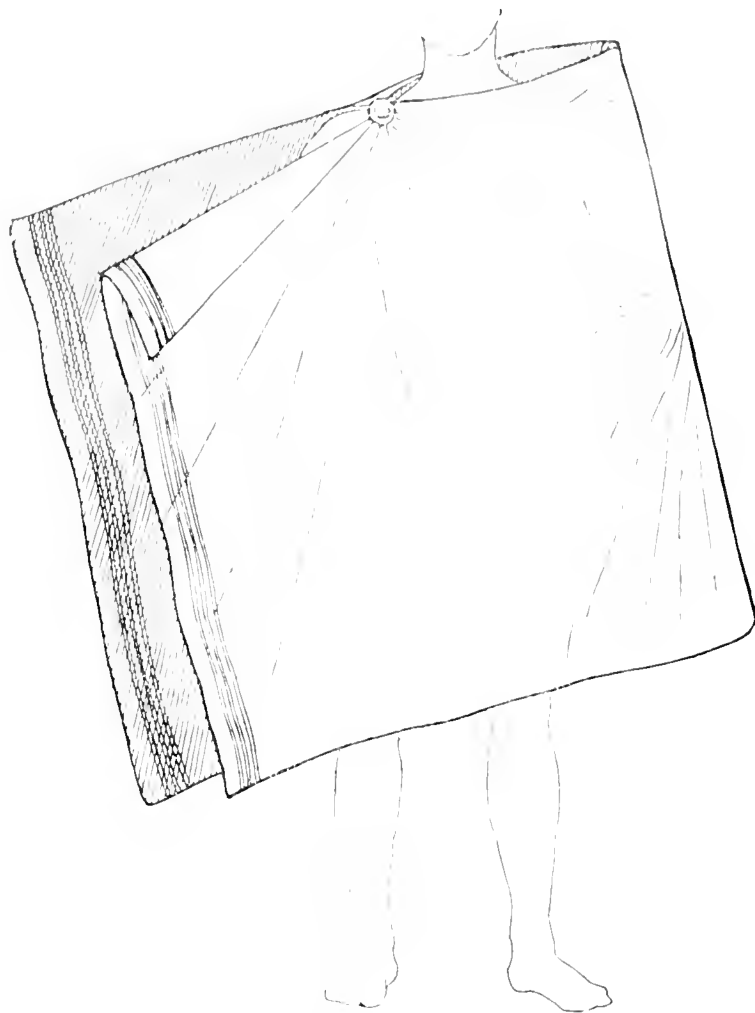


Fig. 3. — Schéma de la chlamyde pendant l'ajustement.

Voici quelles sont les phases successives de l'ajustement.

Après que la chlamyde, dans sa dimension la plus longue, a été posée sur les épaules, les deux mains ramènent le bord supérieur sur le devant de la poitrine et l'assemblent en plusieurs plis, de manière à former, sous la morsure de la fibule, un large collet, d'où la tête et le cou se dégagent librement. Il y faut un doigté qui, pour une grande part, donne au vêtement son vrai caractère.

Dans les figures de cavaliers, sur la frise du Parthénon, par exemple, la fibule ainsi placée et avec elle la grande ouverture du manteau qu'elle commande, restent sur le devant du corps, à cause de la tension symétrique des deux bras vers la

bride du cheval. L'agrafe se présente encore ainsi dans l'ajustement du guerrier debout, reproduit par notre quatrième figure, d'après un vase peint.

Telle n'est pas cependant la position la plus ordinaire de la chlamyde sur les nombreuses figures d'éphèbes, de guerriers, de héros qui en sont vêtus. Pour peu que le mouvement s'accentue et que le bras droit reprenne son activité dominante, le manteau pivote sur lui-même, et la fibule vient se placer un peu au-dessous de l'épaule droite, accusant la direction de l'effort, suivant le principe même du costume drapé des anciens. Ce mouvement en quelque sorte automatique de la chlamyde est un fait que j'ai observé bien des fois sur la nature, en changeant la pose du modèle.

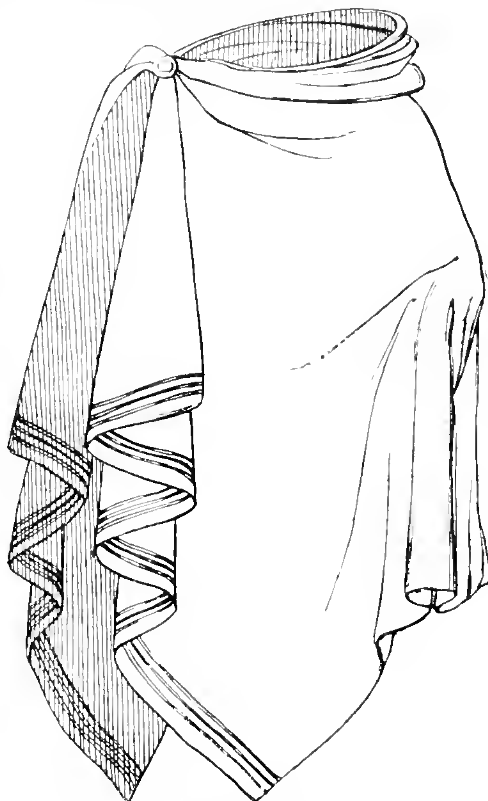


Fig. 3 *bis* — Schéma de la chlamyde après l'ajustement.

Du même côté droit, l'angle supérieur du rectangle forme au-dessous de la fibule, en la dépassant de beaucoup, une chute de draperie et comme une décoration de plis en zigzag, qui semble y être suspendue. Du côté gauche, le plissement de l'étoffe autour du cou et la saillie de l'épaule gauche raccourcissent sensiblement toute cette partie ; il en résulte une obliquité marquée du bord inférieur et de l'angle qui le termine. De là, cette disposition quasi géométrique en pointe de triangle, qui est si originale et qui reste dans le souvenir de tous ceux qui l'ont observée sur les monuments. On serait tenté de l'attribuer à une coupe spéciale de l'étoffe, tandis qu'elle est due simplement à la position en biais de la pièce rectangulaire, contrastant avec les lignes horizontales de la charpente humaine.

Si, de plus, le modèle, sans dégager son bras gauche de la draperie, vient à l'appuyer sur sa hanche, dans une fière attitude souvent reproduite par les artistes, la forme triangulaire se rapproche du losange et l'effet de ces grandes lignes devient encore plus saisissant.



Fig. 4. — Exemple de la chlamyde d'après une peinture de vase.

Dans le dos, la même disposition se répète, presque identique, mais un peu plus simple, avec une retombée de plis sous la fibule et une autre grande pointe en oblique doublant symétriquement la première. Il convient seulement de donner en arrière un peu plus de longueur à l'ensemble, ce qui, même pour les yeux, équilibre mieux l'ajustement.

Nos figures schématiques 3 et 3 *bis* rendront plus claires pour les yeux ces dispositions, en apparence assez compliquées.

La figure 3 montre la chlamyde, pendant l'ajustement. Elle conserve la forme rectangulaire de la pièce d'étoffe : mais des traits légers, esquissés dans l'intérieur du rectangle, font prévoir en quelque sorte les mouvements successifs du vêtement par le contact avec le corps humain. La figure 3 *bis* représente, au contraire, la chlamyde après l'ajustement, quand ces modifications se sont produites.

Parmi les nombreuses figures grecques qui donnent à cette disposition sa forme d'art, celle que reproduit notre figure 4, d'après une peinture de vase, en est une représentation très démonstrative. On remarquera

seulement que la chlamyde y est encore agrafée sur le milieu de la poitrine.



Fig. 4 *bis*. — Pose de la chlamyde d'après le modèle vivant.

En regard, la figure 4 *bis* cherche sur la nature la réalisation du même ajustement, avec cette légère différence que la fibule est déjà

remontée sur l'épaule droite. La chlamyde rouge brun précédemment employée a fait place à une autre, de forme identique, mais d'une étoffe et d'une couleur qui produisent un aspect différent.

Il ne faut pas croire, en effet, que la chlamyde fût toujours de couleur foncée et d'un seul ton. Si les éphèbes athéniens la portaient noire, cela tenait à la coïncidence du jour où ils la prenaient avec un deuil légendaire et mythologique; mais une ordonnance d'Hérode Atticus, à l'époque impériale, finit par y substituer la couleur blanche. Cela paraît même avoir toujours été la mode élégante, en dehors de certains cas exceptionnels, le blanc ayant, aux yeux des Grecs, un cachet particulier de distinction, surtout pour les vêtements de dessus, comme on le voit également pour l'*himation*. Les bandes de couleur sur un pareil fond prennent aussi un plus vif accent. Ces bandes décoratives, que les peintres de vases détachent le plus souvent sur un fond clair, méritent d'être étudiées avec le modèle : car elles accusent encore davantage l'obliquité de l'ajustement.

Si l'on examine attentivement les représentations antiques, on arrive à reconnaître que, d'ordinaire, les bandes de la chlamyde, au nombre de deux, devaient être tissées dans le sens de la trame, sur les deux côtés les moins larges du rectangle d'étoffe, ce qui est normal pour la facilité du tissage. Plus rarement, il y en a une troisième, qui court le long de la lisière inférieure, dans la plus grande dimension du rectangle. Cette bande longitudinale est nécessairement produite par un changement de couleur opéré d'avance sur plusieurs fils de la chaîne, et cela entraînait toujours une certaine complication dans la préparation sur le métier. Il est curieux de noter que l'on ne voit presque jamais une quatrième bande suivre de même la lisière supérieure de la chlamyde et en compléter la décoration sur les quatre côtés. Il faut croire qu'une pareille surabondance de bordures décoratives, encerclant même le cou et rendant moins net le départ des zigzags au-dessous de la fibule, déplaisait au goût des Grecs, comme excessive et encombrante.

La nouvelle étoffe utilisée sur le modèle vivant[1], pour la figure 4 *bis*, laisse parfaitement voir, sur le devant, l'une des bandes normales tissées

1. Pour ces photographies, je dois de vifs remerciements à mon ami le Dr Paul Richer, professeur d'anatomie à l'École des Beaux-Arts et membre de l'Institut. Il a bien voulu mettre à ma disposition son excellente installation photographique de l'École et il a photographié lui-même la plupart de mes poses sur le modèle vivant.

aux deux extrémités du rectangle. Les manteaux rectangulaires dans lesquels se drapent et s'enroulent encore aujourd'hui les Abyssins nous ont conservé, comme pour d'autres pièces du costume antique, la survivance de ces bandes, formées dans la trame d'un tissu blanc d'aspect laineux. Elles présentent des conditions d'analogie particulières avec la décoration de la chlamyde. Nous avons pu obtenir ainsi un rectangle de 1 m. 12 sur 2 m. 16. Les dimensions dans les deux sens sont moindres, à une vingtaine de centimètres près, que celles de l'étoffe rouge précédemment employée; mais cette diminution ne fait aucune difficulté, la chlamyde ne devant pas avoir trop d'ampleur.

La figure 5 *bis* ne diffère de la pose précédente que par un léger changement dans l'attitude du modèle. La main gauche, sortant de la chlamyde et relevant le bord inférieur, s'est replacée sur la hanche en dehors du manteau. Rien que par ce mouvement, la grande surface triangulaire, qui tombait tout d'une pièce, comme un rideau et masquait le devant du corps, s'anime d'un groupement de plis expressifs, qui font deviner la forme humaine. J'y trouve l'occasion de faire remarquer le bel effet des grandes lignes de la chlamyde, lorsqu'elles sont directement en contact avec le nu. Les artistes grecs n'ont pas manqué de faire la même observation et, lorsqu'ils représentent des dieux ou des personnages légendaires vêtus de la chlamyde, il est rare qu'ils ne suppriment pas l'intermédiaire de la tunique. Avec la légende, ils avaient toute liberté, mais dans les représentations de la vie réelle, il en était autrement. La chlamyde ne pouvait pas, comme l'himation, envelopper le corps; c'était un manteau trop flottant et trop ouvert pour dispenser de la tunique. La stèle funéraire reproduite plus haut et même les figures de la cavalcade du Parthénon en sont des preuves convaincantes.

La figure 5 représente Œdipe devant le Sphinx, d'après une peinture de vase[1]. Le héros debout, appuyé sur sa lance, est tourné vers la droite, du même côté que le monstre, qui lui adresse la redoutable question. La main gauche toutefois, posée sur la hanche, n'est pas sortie du manteau. La chlamyde offre aussi cette particularité, qu'elle porte une troisième bande longeant le bord inférieur dans le sens de la chaîne.

1. Tischbein, *Vases de la collection Hamilton*, II, pl. 24. Cf. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, II, p. 298.

Notre figure 6 est encore empruntée à la même légende d'Œdipe et du Sphinx[1]. Seulement, le Sphinx se trouvant ici à la gauche du héros, celui-ci se tourne naturellement de ce côté, et la chlamyde, évoluant dans la même direction, est venue se placer sur l'épaule gauche. Ce déplacement facile justifie une curieuse épithète, l'adjectif composé *allêlokheiros*, cité par un ancien commentateur[2] comme s'appliquant à la chlamyde ; on dirait en français un vêtement *qui change de bras*. Cela expliquerait aussi, avec beaucoup de vraisemblance, le mot *allix*, sorte d'abréviation populaire par laquelle les Thessaliens désignaient dans leur dialecte leur manteau national.

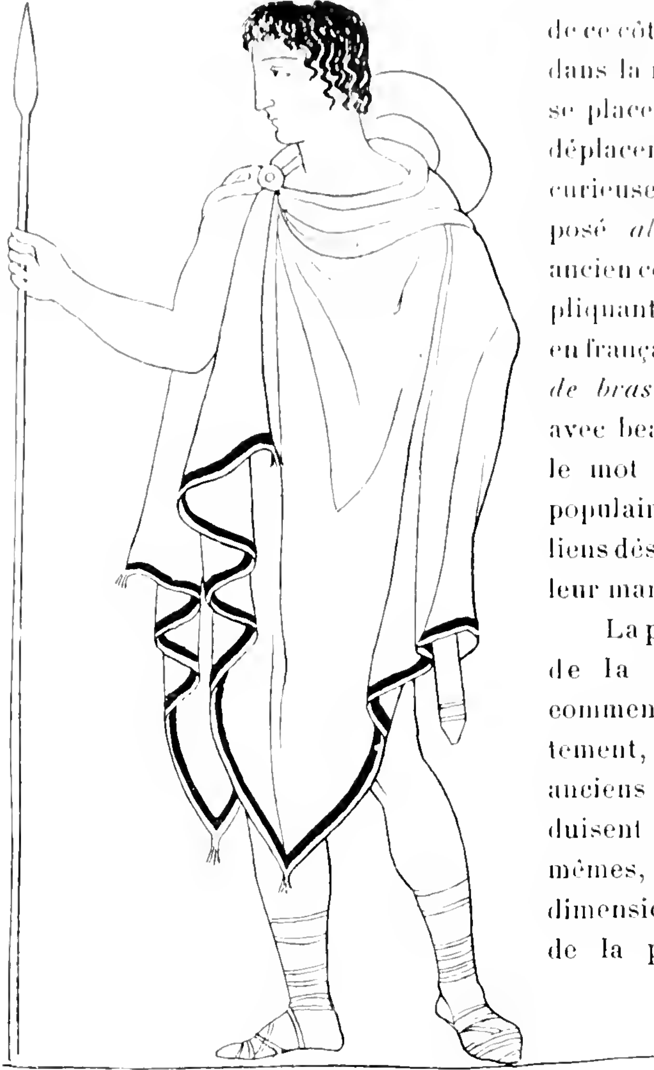


Fig. 5. — Exemple de la chlamyde d'après une peinture de vase.

La pose 6 *bis*, placée en regard de la figure antique, montre comment ces variations de l'ajustement, observées par les artistes anciens sur la nature, se produisent pour ainsi dire d'elles-mêmes, dès que l'on possède les dimensions et la position première de la pièce d'étoffe. Cet autre Œdipe étant vêtu de la tunique sous la chlamyde, nous avons choisi pour le vêtement de dessous une couleur foncée, en opposition avec la blancheur du manteau.

1. Overbeck, *Heroische Gallerie*, pl. II de l'atlas, fig. 1.
2. Hesychius, au mot *allix*.



Fig. 5 *bis*. — Pose de la chlamyde d'après le modèle vivant.

J'ajouterai que non seulement le point agrafé peut alterner de l'épaule droite à l'épaule gauche, comme nous venons de le voir, mais on trouvera des exemples où ce point d'attache a évolué jusque dans le dos, témoin le chasseur du sanglier de Calydon[1], représenté plus loin à la fin de notre article (fig. 8).

Au sujet de la couleur, les renseignements que nous apportent les vases grecs ne sont que des indications tout approximatives. Autre chose est le témoignage d'une véritable peinture grecque, comme on en a découvert quelques exemples, justement en Thessalie, près de

1. Sur un vase de Benghazi, *Annalé dell' Instituto*, 1868, pl. LM

l'ancienne ville de Pagasae, sur un groupe de stèles funéraires à décoration polychrome. Pour en prendre connaissance, nous n'avons pas à chercher ailleurs que dans les anciens numéros de cette *Revue*[1]. Un important article de Collignon y est consacré à ces curieux monuments. Bien que les phototypies ne soient encore reproduites qu'en noir, nous y trouvons pour la chlamyde plusieurs exemples intéressants, auxquels nous pouvons renvoyer nos lecteurs.



Fig. 6. — Exemple de la chlamyde d'après une peinture de vase.

Il y a d'abord une chlamyde entièrement blanche, *hololeukos*, portée sur une tunique de couleur foncée[2]; mais un exemple sujet à discussion est celui d'une chlamyde rouge où le blanc reparaît aux deux extrémités du manteau et occupe presque complètement les deux pointes qui tombent jusqu'à terre[3]. On a pensé à une doublure blanche que le vêtement laisserait voir en se repliant sur lui-même; mais cela n'est pas supposable pour une étoffe comme celle de la chlamyde, analogue à un châle ou à un plaid. Ce sont en réalité deux larges parties

1. *Revue de l'Art*, vol. XXXIII (1913), pp. 81-96; *les Stèles peintes de Pagasae*, par Collignon, d'après la *Description* d'Arvanitopoulos (Athènes, 1909); cf. l'*Ephéméris archéologique* (1908), pp. 2-60.

2. Collignon, article cité, en face de la page 92.

3. Même article, p. 89.

blanches formant bordure des deux côtés. Je songerais à ces tissus qui étaient fort en vogue dès le temps d'Alexandre et que l'on appelait *mésoporphura* [1], parce que le milieu était tissé en pourpre, tandis que les deux extrémités l'étaient en blanc. Notez que le personnage ainsi vêtu, un certain Hérodotos, porte un chapeau bombé tout à fait semblable à la *causia* macédonienne, ce qui indiquerait une époque où la Thessalie était déjà soumise aux Macédoniens.



Fig. 6 *bis*. — Pose de la chlamyde d'après le modèle vivant.

La chlamyde, comme vêtement des chefs et des rois, se prêtait à une décoration particulièrement brillante. Pour donner dans nos poses une idée de cette richesse, le mieux était de recourir aux étoffes de l'Inde, qui conservent la tradition des bandes de couleur, des bordures, des encadrements tissés à

1. Dion Cassius, 78, 3.

même, souvent avec une très belle ordonnance et avec un véritable style.

On peut considérer, en effet, comme un chef-d'œuvre du tissage hindou la grande écharpe rectangulaire avec laquelle il a été facile de former notre troisième chlamyde : tissu un peu raide et par là bien approprié à son nouvel usage; fond d'une blancheur atténuée, limité de chaque côté par une large bordure pourpre sur laquelle court sans fin, broché au fil d'or, un délicat enroulement de feuillage rappelant le rinceau corinthien.

De plus, on a pu laisser, le long de la lisière inférieure, une troisième bande, tissée noir et or, mais beaucoup plus étroite que les deux autres. Le rectangle primitif s'est trouvé seulement réduit à 1 m. 12 de large sur 2 m. 25 de long.

Dans la suite de mes expériences sur le vif, je me suis servi de cet élément nouveau pour étudier un dernier usage de la chlamyde, employée comme défense contre les attaques par surprise et dans les luttes improvisées (figure 7 *bis*). Il arrive, en effet, que les rois, les chefs de marque sont plus exposés que d'autres à de pareilles attaques. La chlamyde, portée en avant par le bras gauche, pouvait arrêter, ou tout au moins tenir écartés, les flèches, les coups de lance et même, fortement enroulée autour de ce bras, servir à parer les coups d'épée. La peinture de vase reproduite par notre figure 7 représente Patrocle, le fidèle compagnon d'Achille, venant au secours de son ami, que menace une Amazone à cheval. Il n'a pas eu le temps de prendre ses armes: brandissant une grosse pierre, il esquisse le mouvement par lequel il va se faire un bouclier de son manteau[1]. On peut citer aussi des exemples historiques. Alcibiade, exilé d'Athènes, s'est vu forcé de se réfugier en Asie[2]; là, cerné la nuit par un parti de Perses, il se précipite hors de sa maison en flammes, l'épée à la main et le bras gauche enveloppé de sa chlamyde; aucun des assaillants n'ose se mesurer avec lui; mais il succombe, frappé de loin par leurs flèches.

A l'époque d'Alexandre et de ses successeurs, pendant toute cette période de domination militaire, la chlamyde est devenue par excellence

1. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, 164; S. Reinach, *Répertoire*, II, p. 83. Ce qu'un ancien auteur latin traduit sous cette forme expressive : *Contorta chlamyde clupeare brachium*.

2. Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 39.

le manteau royal. La beauté des teintures et la richesse des ornements y accusent, plus que sur aucune autre pièce du costume, les progrès de la technique et l'invasion du luxe oriental, fruit de la conquête. Alexandre lui-même dans sa tenue de chaque jour, lorsqu'il n'emprunte pas, comme dans ses réceptions d'apparat, le vêtement et les attributs des dieux, se montre vêtu de la chlamyde de pourpre. Ajoutons[1] qu'il la porte sur une tunique faite de l'étoffe appelée *mésoleukos*, c'est-à-dire ornée au milieu d'une large bande blanche entre deux parties de pourpre, sorte de tissu que précédemment se réservait le roi de Perse[2].

Parmi ces chlamydes royales, les anciens décrivent avec des détails particuliers celle que portait Démétrius Poliorcètes, le *preneur de villes*, l'ambitieux fils d'Antigone. Pour la couleur de l'étoffe, il avait adopté une nuance fort appréciée alors sous le nom d'*orphinon*, sorte de pourpre presque noire avec de chauds reflets. Sur ce fond, comme sur un ciel nocturne, le tissage avait semé des étoiles d'or et dessiné les signes du zodiaque, dont les alignements formaient, je pense, les bordures du manteau[3]. C'était l'image même du ciel dont le roi était revêtu. Si magnifique que soit l'idée de ce décor, on y retrouve la même inspiration que dans les déguisements mythologiques d'Alexandre, cette ambition de s'assimiler à la divinité, qui sera plus tard une des plaies de l'impérialisme romain.

Du reste, ce n'était pas seulement dans sa décoration, mais encore dans sa forme que les Macédoniens avaient modifié l'ancienne chlamyde grecque. Plusieurs écrivains des plus sérieux s'accordent à rapporter que les architectes d'Alexandre, lors de la fondation d'Alexandrie, avaient donné à l'enceinte de cette ville la forme arrondie d'une chlamyde macédonienne, obéissant soit à une idée symbolique, soit à la configuration du terrain. Suivant Plutarque, « ils avaient tracé un arc de cercle, dont le milieu arrondi se raccordait, dans la forme d'une chlamyde, à des bases droites, qui en limitaient de part et d'autre la dimension, comme font les bords d'une pièce d'étoffe »[4]. Pline dit

1. Athénée, XII, 53.
2. Xénophon, *Cyropédie*, 8, 3, 14.
3. Athénée, XII, 50.
4. Plutarque, *Alexandre*, 26 ; cf. Strabon, pp. 791-792.

que l'enceinte était dessinée « sur le modèle de la chlamyde macédonienne, par un contour arrondi, avec des pointes, qui formaient à droite et à gauche des saillies anguleuses »[1]. Malgré l'emploi de certains termes techniques, ces descriptions nous laisseraient fort indécis sur la véritable coupe du manteau macédonien, n'étaient les vestiges mêmes de l'enceinte en question, qui nous renseignent à cet égard avec une certitude absolue. Pour peu que l'on régularise le contour décrit par les restes de l'ancienne muraille, on voit qu'il s'agit d'un arc surbaissé, du genre de ceux que les architectes comparent familièrement à une *anse de panier*.



Fig. 7. — Exemple de la chlamyde d'après une peinture de vase.

Si l'on applique cette forme sur celle d'un rectangle d'égale proportion, on se rend compte du procédé, d'ailleurs très simple, par lequel la modification s'était opérée. Il avait suffi de couper, en les arrondissant, les deux angles inférieurs du rectangle, sans toucher aux deux angles supérieurs. Les courbes ainsi produites se raccordaient d'elles-mêmes aux lignes droites, aux bords rectilignes qui justement répondaient aux lisières

1. Pline, *Histoire naturelle*, V., 11.

naturelles de la pièce d'étoffe rectangulaire. Les deux angles non



FIG. 7 *bis*. — POSE DE LA CHLAMYDE D'APRÈS LE MODÈLE VIVANT.

écourtés, en retombant sur le devant du corps, formaient ainsi, à

droite et à gauche, les saillies anguleuses mentionnées par Pline.

La cause de cette modification est d'ailleurs facile à comprendre. Les Macédoniens, race toute militaire et d'esprit pratique, beaucoup moins soucieux que les Grecs des beaux effets du costume, avaient trouvé encombrantes les deux pointes inférieures de la chlamyde ; ils les avaient supprimées ; ils avaient coupé les « ailes thessaliennes » et fait ainsi tomber le manteau plus également en rond autour du corps[1]. En réalité, ce n'était qu'un détail de la réforme plus générale par laquelle les chefs macédoniens avaient modifié l'ancien équipement militaire des Grecs.

Les monuments figurés, de travail purement macédonien, sont à peu près introuvables. J'ai eu cependant la bonne chance de rapporter des régions intérieures de la Macédoine un bas-relief funéraire dont l'exécution sommaire et inhabile dénote un ouvrage fait sur place, dans un caractère qui appartient encore à l'époque hellénique[2]. C'est un curieux spécimen de l'ancien costume macédonien. Le mort, représenté assis, est coiffé de la *causia* nationale et porte, agrafée sur l'épaule droite, une chlamyde dont les bords, ramenés sur les jambes repliées, ne laissent pas voir exactement leur forme. Il en est autrement pour un jeune homme figuré debout derrière le personnage assis : la tête manque, ainsi que le haut des épaules; mais le manteau, ouvert sur le bras droit, est une chlamyde dont les pointes sont coupées par une ligne très nettement accusée.

Il est curieux d'observer que, grâce à ce changement, l'antique chlamyde se rapprochait beaucoup de la forme demi-circulaire donnée par les Romains à leurs manteaux, comme la toge et surtout la *trabée*, qui était un manteau militaire, moins ample que la toge et agrafé par une fibule. On s'explique ainsi que Pline, décrivant la chlamyde macédonienne, se serve de l'adjectif *laciniosa*, le mot *lacinia* étant un terme spécial, réservé à la toge, pour désigner les deux pointes formées par la rencontre du bord rectiligne avec la courbe extérieure.

Nous avons donc là une véritable transition entre le costume grec

1. L'opinion suivant laquelle cette forme arrondie serait déjà celle de la chlamyde grecque et thessalienne est une grave erreur; je crois l'avoir démontré par la présente étude.

2. Heuzey et Daumet, *Mission de Macédoine*, pl. 22, pp. 292, 295.

et le costume romain. Il n'y a pas lieu de s'étonner que les écrivains grecs de l'époque romaine et même de la basse époque byzantine aient continué très tard à se servir du mot *chlamyde* pour distinguer diverses sortes de manteaux agrafés, d'une coupe analogue, portés par leurs contemporains.

Il n'y a pas à s'étendre davantage sur ces déformations successives. C'est uniquement la chlamyde grecque que j'ai voulu étudier dans son originalité première. Je suis très reconnaissant à la *Revue de l'art* d'avoir accueilli ce souvenir de mon enseignement. Déjà en 1897, la *Revue* avait publié le résultat de mes études sur *la Toge romaine;* mais on ne possédait pas alors les ressources de la similigravure : j'avais dû faire reproduire par le dessin les photographies de mon cours, au lieu de les donner, comme aujourd'hui, dans toute leur sincérité.

Léon HEUZEY,
Membre de l'Institut.



Fig. 8.
Héros chassant
le sanglier de Calydon.



WALTER GAY. — OLD FAIRBANKS HOUSE, DEDHAM (MASS.).

Peinture (1880).
Appartient à l'auteur.

PEINTRES D'AMÉRIQUE

WALTER GAY

Vous rappelez-vous ces contes qui commencent de la manière suivante ? L'auteur arrive un jour dans quelque demeure d'autrefois. Qu'y venait-il faire ? Il ne sait. La plupart du temps, il s'arrête là parce qu'il s'est égaré et qu'il cherche quelqu'un pour lui indiquer la route. Il entre : personne pour le recevoir. Cependant le silence n'est pas celui de la solitude. Il y a dans l'air quelque chose d'une demeure habitée. Les fauteuils, aux pieds contournés comme pour des révérences, semblent faire entre eux la causerie ; une lueur brille dans la cendre comme un malicieux regard ; et si vous regardiez dans la glace,

qui ne reflète plus aucune forme précise, vous y surprendriez des fantômes du passé.

Ce thème, qui est le point de départ de tant de récits et qui a provoqué l'imagination de tant de romanciers, un peintre s'est trouvé pour en faire le sujet de tout son art. Cet artiste, raffinant sur la formule domestique des anciens petits maîtres flamands ou hollandais, sur leurs scènes d'intérieurs placides et dénuées de tout intérêt dramatique, a réussi à éliminer de sa peinture les personnages et à ne conserver que le cadre et le décor. Qui eût cru que l'on pouvait intéresser avec la représentation d'un mur, d'une boiserie, d'un meuble, d'un coin de chambre ? Sans doute, il y a longtemps que la nature morte est devenue un genre. Mais le peintre dont nous parlons, en ne représentant que des objets inanimés, n'a rien fait qui ressemble à la « nature morte ». Il a inventé un art bien à lui, infiniment subtil, étroitement circonscrit,



WALTER GAY. — LA MAISON DU POÈTE LONGFELLOW, A CAMBRIDGE (ÉTATS-UNIS).
Peinture (1880).

où il a su faire tenir une variété extrême et trouver le programme d'une vie entière d'artiste : un art qui consiste à traiter l'intérieur, le mobilier considéré *en soi*, comme d'autres traitent le paysage ; à faire le portrait d'une chambre comme on fait celui d'une personne ; un art qui ne représente que des choses, mais des choses faites de main d'homme et arrangées par le goût humain, si bien que, par un détour, ces peintures, d'où l'homme est absent, ne nous parlent guère que de lui.

Comment M. Walter Gay est-il parvenu à cette idée si ingénieusement personnelle et promise depuis à une si aimable fortune ? Nous avons, en effet, depuis quinze ou vingt ans, toute une école d'« intimistes » qui s'est formée à son exemple. Mais c'est lui qui a créé le genre et qui l'a défini ; il a eu le mérite rare de découvrir une province de l'art, un petit monde particulier, une manière de voir et de sentir qui n'appartient qu'à lui et dont il a fait son domaine. Il est du petit nombre des esprits originaux. C'est un genre de bonheur moins fréquent qu'on ne croit et que n'ont pas toujours des artistes plus ambitieux.

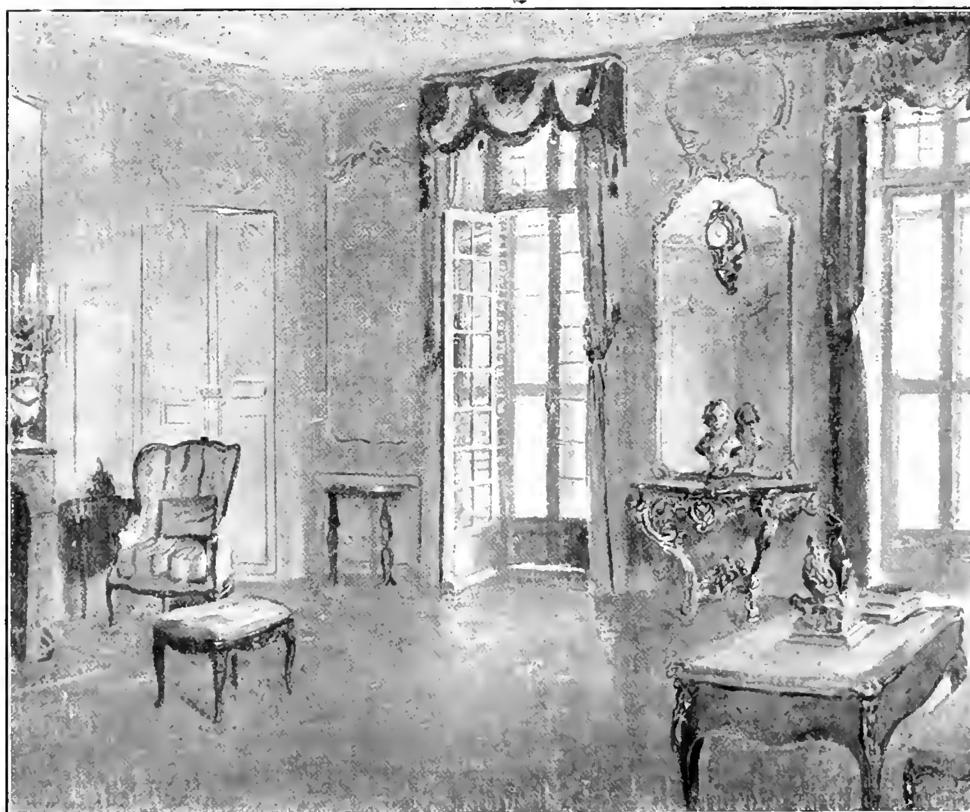
De son œuvre qui est des plus considérables (l'exposition de la rue de Sèze, faite il y a une dizaine d'années, ne comprenait pas moins d'une centaine de numéros), notre Luxembourg conserve, heureusement, quelques-unes des pièces principales : une suite de sept ou huit tableaux, qui s'échelonnent pour les dates sur les vingt dernières années du siècle qui vient de finir, et qui permettent de jalonner et de suivre parfaitement l'histoire artistique de notre auteur et la formation de son talent. Il suffit de parcourir ces toiles, de les interroger dans l'ordre où elles ont été faites, pour savoir l'essentiel sur M. Walter Gay.

Le plus ancien de ces tableaux, *les Cigarières de Séville*, sera une surprise pour les amis de notre artiste. Un tableau à figures de M. Walter Gay ! C'est un petit étonnement, comme si l'on découvrait tout à coup un portrait dissimulé dans une arabesque musulmane. On voit que M. Walter Gay a commencé comme tout le monde, ou plutôt — ce qui est beaucoup plus intéressant — que, s'il a dans la suite éliminé les personnages, ce n'est pas faute de pouvoir les peindre correctement[1].

1. Il est intéressant, à ce propos, de rappeler ici quelques dates.

L'arrivée de M. Walter Gay à Paris date de 1876 et sa première peinture d'intérieur, d'après une

On se doutait d'ailleurs que ce parfait dessinateur ne serait pas, s'il le voulait, embarrassé par la construction d'une figure. *Les Cigarières* sont un tableau des plus intéressants. Les physionomies, dans cette collection de jeunes femmes ennuyées, témoignent d'une observation



WALTER GAY. — LE GRAND SALON (CHATEAU DU BRÉAU).

Peinture (1910).
Collection de Miss Elsie de Wolfe.

extrêmement appliquée. On remarque surtout, au centre du tableau, une noire figure de type bohémien, telle que chacun se souvient d'en

salle du musée de Cluny, de 1877. Pendant quelques années, il continua ses recherches des effets de lumière sur les choses inanimées, mais pour lui-même et sans exposer ses tableaux. Il débuta au Salon de 1879 avec *la Leçon d'escrime*, suivie des *Fileuses* du *Benedicite* (au musée d'Amiens), de *la Maison de Longfellow à Cambridge* (1880), des *Cigarières* (1893; au musée du Luxembourg). A dater de 1894, il renonça définitivement aux tableaux à personnages et se consacra aux peintures d'intérieurs, le genre par lequel il est connu aujourd'hui. — N. D. L. R.

avoir rencontré dans le quartier de Triana, et qui restent dans la mémoire avec une âcreté de piment. Tout cet ensemble date du temps où les peintres à tendances « modernes » cherchaient à faire entrer dans un art encore académique les scènes de la vie populaire. C'étaient les débuts de Forain et de Raffaëlli. *Les Cigarières de Séville* sont un échantillon fort distingué du genre de recherches qui préoccupaient la jeunesse et auxquelles demeure attaché le nom de « naturalisme ».

A la vérité, ce qu'il y avait peut-être de plus remarquable dans cette composition de douze ou quinze figures, c'était l'espace vide qui régnait autour d'elles. Chacune d'elles avait beau être parfaitement bien peinte et caractérisée avec une minutie presque fatigante, il était évident que le peintre ne parvenait pas à s'intéresser beaucoup à ses modèles : dans cette équipe naturaliste, où il se rangeait par cette étude de types d'ouvrières, il était, si l'on peut dire, un physionomiste plus attentif que convaincu. On sentait que la main du peintre, parfois ennuyée dans l'étude des corps ou des visages, reprenait toute sa liberté dans les accessoires et le décor. Triste décor, à vrai dire, que celui de cet atelier sans aucun ornement et blanchi à la chaux, occupé seulement par des rangées de tables à moitié vides ! C'est là cependant ce que le peintre avait, dans son sujet, trouvé de plus « amusant ». Avec quel plaisir son pinceau se promenait sur la surface nue et maussade des murs ! Avec quel visible bonheur l'artiste découvrait sur la chaux mille nuances charmantes, des blancs qui n'étaient pas du blanc, des altérations du ton, des reflets, des effets de soleil et de lumière à contre-jour, sujet de satisfaction complète pour l'œil d'un peintre ! Et quelle aubaine pour lui d'avoir à peindre, dans un endroit de son tableau, le vestiaire de ses personnages, les châles, les fichus, les mantilles dont les ouvrières se débarrassent en entrant et qu'elles vont reprendre pour sortir. Il trouvait là l'occasion d'un délicieux morceau, et cette humble défroque devenait sous sa brosse un bouquet de tons d'une fraîcheur et d'une grâce exquises : l'artiste retrouvait là autant de liberté que ses figures marquaient de contrainte. Là, il avait affaire à un « motif » de peintre : une réunion de couleurs dépourvues de tout contenu et de toute signification précise, où il était maître enfin de se laisser aller au simple plaisir de chanter sa petite chanson.

Il n'est pas douteux, encore une fois, que s'il l'avait voulu M. Walter



WALTER GAY. — LE BOUDOIR (CHÂTEAU DE COMMARIN).
Peinture (1910).
Collection de M. le comte Arthur de Vogüé.

Gay n'eût, comme un autre, pu continuer une carrière enviable de peintre

de « genre » et donner ainsi des tableaux où le public aurait regardé les « bonshommes », tandis que les connaisseurs en auraient toujours apprécié les qualités de peintre qu'il déployait dans les accessoires et dans les fonds. Mais pour un esprit raisonneur et délicat comme est le sien, une telle épreuve était d'une nature décisive. M. Walter Gay comprit très vite que le vrai sujet, pour lui, était ce que le public entend par le décor. Il ne se sentait pas de sympathie profonde pour les modèles qu'on rencontre dans les rues et pour le personnel de la peinture de mœurs ; la vie populaire ou bourgeoise, même la vie élégante du monde ou des théâtres, n'excitait certainement en lui que le plus faible intérêt. Le courage lui manqua pour s'astreindre à reproduire en peinture le terre à terre insignifiant ou vulgaire de la vie. Ce n'était pas là sa vocation. Il n'avait à aucun degré cette passion du moderne dont les peintres et les romanciers de la nouvelle école faisaient autour de lui la condition de l'art.

Ses goûts étaient tout autres. Ce jeune Américain n'était pas venu en Europe pour y retrouver une copie de la société telle que l'industrie l'a façonnée en Amérique. Déjà, parmi les grandes villes des États-Unis, sa ville natale de Boston se distinguait nettement par un air tout particulier de dignité morale et par un sentiment qui est à mille lieues de celui qu'on respire dans Wallstreet ou Broadway ; c'est une ville américaine où les affaires ne sont pas le but de l'existence, où l'on pense à autre chose qu'à l'argent. On y conserve des traditions. Quand M. Walter Gay vint en France à l'âge de dix-neuf ans, avec une générosité bien touchante à cette date encore toute proche de nos revers, ce n'était pas pour y voir des gens en blouse ou en veston, des habits noirs, des ouvriers ou même des paysans. Il venait nous demander le secret de ces choses qui font le prix de la vie cultivée. Les premières semaines, il ne bougea pas du Louvre. Il venait en France un peu comme dans un musée. Mais ce n'étaient pas seulement les tableaux du Salon Carré, c'était le paysage de la Seine et des quais, c'était la pointe de la Cité, c'étaient les vieilles rues qui entouraient l'Institut, qui lui faisaient l'effet d'être le plus charmant musée. Je crois que son premier logis parisien, il le choisit rue Jacob ; en quarante ans, de la rue Jacob à la rue de l'Université, M. Walter Gay n'aura pas beaucoup changé de place. Dès le début, il fut « rive gauche » et on peut dire que, né à Boston, il l'était un peu de naissance.

Cet amour du passé et des belles choses d'autrefois allait se développer à Paris d'une manière nouvelle. Tout ce vieux quartier de Paris est le paradis des antiquaires. Chaque rue regorge de boutiques;



WALTER GAY. — AU MUSÉE CORRER, VENISE.
Peinture (1912).
Collection de Mrs Thompson, Paris

ce sont à chaque pas des étalages de bouquinistes, de fripiers, de brocanteurs, de marchands de meubles et de bric-à-brac. C'était bien autre chose encore il y a quarante ans; de son enfance nourrie dans ce coin enchanté, qui ne sait le tour d'esprit, l'instinct de fureteur qu'en conserve le génie d'abeille de M. Anatole France? L'impression ne

fut pas moins vive pour M. Walter Gay. Le résultat, ce fut (ce n'est un secret pour personne) cette collection de dessins de maîtres anciens qui, après celle de M. Bonnat, est sans doute aujourd'hui la première d'Europe, depuis qu'il n'y a plus de collection Heseltine, et qui, pour ne rien dire du reste, contient au moins quelques-uns des chefs-d'œuvre de Rembrandt et de Watteau. Mais c'était aussi de vieux meubles, de bustes, de tapisseries, de jolis bibelots du XVIIIe siècle, que M. Walter Gay faisait l'emplette pour son plaisir, afin d'y loger ses dessins dans un cadre digne de leur beauté. Et ainsi, soit dans ses divers logis parisiens, soit dans sa belle demeure du Bréau, non loin de Melun, ce Français adoptif se plaisait à l'écart du monde contemporain, au milieu des belles choses dont il avait composé le cadre de sa vie.

Et comme il était peintre, il se mit à peindre, sans nulle pensée de publicité, les jolis arrangements de cet intérieur qui lui avait coûté tant de soins. L'œuvre de son amour fut copiée avec amour. Je crois que le musée du Luxembourg possède une des toutes premières de ces images : un petit tableau, composé d'un bureau et d'une chaise, le tout grand comme les deux mains, sans date ni signature. Ce morceau est charmant. Je ne sais si l'auteur, après l'avoir achevé, songea à y introduire une scène ou une figure. Laquelle choisir ? Placer dans ce cadre ancien une figure moderne, c'était y mettre une fausse note ou troubler l'harmonie de ces vieilles formes paisibles; y mettre une figure en « costume », c'était tomber fatalement dans la mascarade et le mensonge; c'était s'exposer aux reproches d'artifice et de vanité qu'on faisait à un Gustave Jacquet. Au fond, les deux partis étaient également de mauvais goût. M. Walter Gay vit que son tableau se suffisait à lui-même et n'était vide que pour les gens qui n'ont pas d'âme pour la peinture. Un tableau est toujours bien assez animé quand on y reconnaît la sensibilité, la manière d'être de l'auteur. Qu'est-ce qu'un tableau ? Un homme qui peint et qui vous fait voir ce qu'il aime. *La Fontaine de cuivre*, de Chardin, est un admirable tableau; Chardin s'y est mis tout entier. M. Walter Gay renonça de même assez facilement à mettre dans les siens autre chose que ses goûts, ses prédilections, cet amour du passé et cette joie de peindre qui ont fait le bonheur de sa vie. Il n'en fallait pas davantage pour faire des chefs-d'œuvre.



WALTER GAY. — PALAZZO QUERINI-STAMPALIA, VENISE.

Peinture (1913). — Appartient à l'auteur.

Il serait curieux de suivre, de tableau en tableau, le progrès de sa manière et l'évolution de son style : depuis le dessin encore un peu timide des *Médaillons*, qui insiste et qui peine pour souligner chaque détail et décrire chaque moulure, jusqu'à la maturité presque parfaite de l'admirable morceau qui s'intitule *Blanc et bleu*. Il s'agit d'une salle à manger qui se trouve à Boston dans une maison amie, une de ces vieilles demeures qui s'en vont peu à peu de la nouvelle Amérique, et où subsiste le charme de ce qu'on appelle là-bas le style « colonial », c'est-à-dire quelque chose comme un « Louis XVI » anglais. C'est le style de la Maison Blanche, c'est le décor qui fut celui de la grande époque de la République avant la guerre de Sécession, au temps de Washington et de Madison, jusqu'au moment de l'enfance d'Hawthorne. La décoration de la pièce dont je parle consiste en vaisselle de la Chine, en porcelaines et en faïences de cette époque où les potiers du Céleste Empire se limitaient à l'emploi d'une gamme d'azur sur le fond laiteux de la matière... Comme donnée, rien de plus simple : un mur et quelques assiettes, c'est tout le sujet du tableau. Mais ce mur est celui où s'adosse la cheminée : là est le foyer domestique. Ce sont les pénates de la maison. Les belles assiettes exotiques font à ce coin vénérable un entourage somptueux. Tout l'ensemble respire une solennité familière. La grande ligne horizontale, la calme architecture de la composition, donnent une impression de sécurité majestueuse. Et ce mur se relie au reste de la maison. Une glace sur la cheminée reflète le plafond bas et l'angle de la pièce, du côté où se trouve le spectateur; aussitôt, le sujet prend de la profondeur; des relations s'établissent, le tableau se construit dans ses trois dimensions. Dans ce milieu ainsi défini, l'atmosphère circule : ce n'est pas la lumière neutre, impersonnelle de l'atelier, c'est une nuance de jour coloré, tamisé, transformé, associé à la vie d'une famille. Et dans ce fluide particulier, les choses n'ont plus enfin l'apparence qu'elles auraient ailleurs. Elles s'y comportent autrement; aucun ton n'a plus la valeur que le jour du dehors lui donnerait sur la palette. Les blancs sont rompus, adoucis de tons tendres, indécis entre la teinte du safran et de la crème; tout se mêle d'une pénombre qui fait entendre partout sa charmante magie. Et si les éléments matériels du sujet, en l'espèce de belles assiettes de la Chine, donnent à l'ensemble de la toile son rythme, son arabesque, c'est le clair-obscur qui l'anime et lui prête toute sa vie pittoresque.

Du reste, le choix même du titre, *Bleu et blanc*, montre bien que, pour l'artiste, la copie d'un « motif » est une chose secondaire : ce n'est pas un descriptif, un commissaire-priseur qui dresse un catalogue et fait un inventaire; c'est avant tout un coloriste qui cherche des « harmonies ».

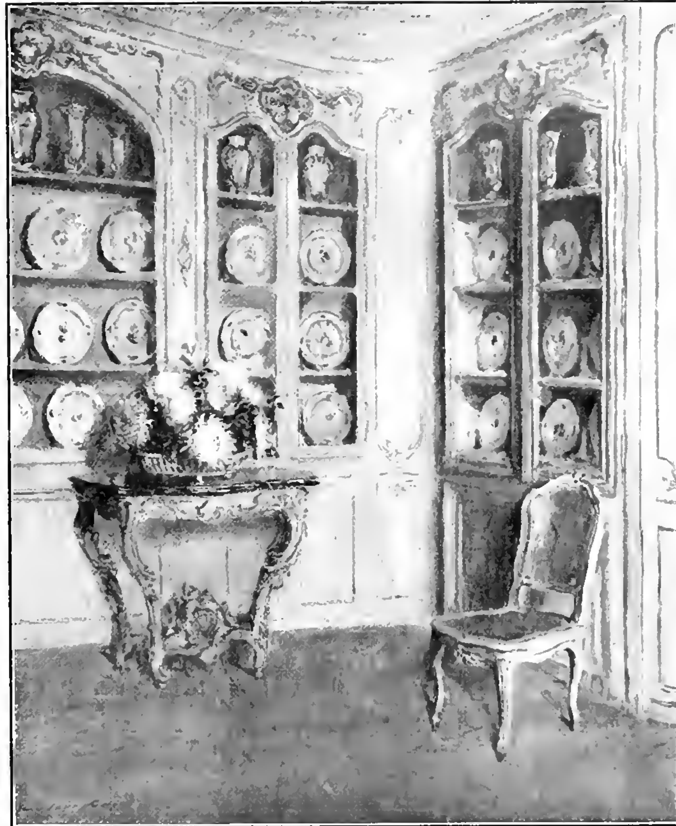


WALTER GAY. — LA FENÊTRE OUVERTE (CHATEAU DU BRÉAU).
Aquarelle (1915).
Collection de M. Robert W. Bliss, Washington, D. C.

Dans cette exposition des peintres américains, dont M. Bénédite a pris il y a un an l'initiative, ce n'est pas par hasard que l'on avait placé autour du chef-d'œuvre de Whistler, le *Portrait de sa mère*, deux peintures de M. Walter Gay : ces deux petites « symphonies en or » appartiennent bien au même ordre de recherches « musicales », elles sont bien de la même famille d'émotions lyriques que les tableaux (souvent manqués) du capricieux poète des « nocturnes » et des « notes en rose ».

Le dernier tableau de la série montre M. Walter Gay dans la perfection de sa maîtrise et de sa maturité. C'est une aquarelle que l'artiste a audacieusement exposée entre des peintures à l'huile : elle soutient avec avantage la comparaison. La virtuosité de la main est stupéfiante, et plus encore l'adresse de l'œil à se débrouiller dans l'échelle délicate des valeurs et à suivre à travers le jour et la pénombre les modifications infinies du

ton. Entre le blanc du papier qui représente l'extrême lumière, et le bleu gris qui représente l'extrême opposé, tiennent des modulations d'une agilité extraordinaire : l'œil y éprouve le même plaisir que donne à l'oreille une suite d'accords, ou mieux encore les vocalises d'une voix bien conduite qu'accompagne un thème de Mozart joué au clavecin.



Walter Gay. — Un Coin du Chateau du Breau.
Peinture (1918).
Collection de M. Clarence Hay, New-York.

Tel est le chant de M. Walter Gay : et beaucoup aujourd'hui répètent sa chanson. Solitudes des parcs, façades des vieux châteaux aux souriants visages, bassins de pierre où s'effeuille la mélancolie de l'automne, élégies de Le Sidaner, parfums des choses qui s'en vont, odeur d'autrefois qui se combine avec celle de la saison pluvieuse, des gazons mouillés et de la tourmente qui approche; plantes d'eau qui étoilent les douves, mirages du passé qui se délabre et emporte dans ses yeux l'image d'une autre vie, toute cette poésie est un peu l'invention de M. Walter Gay. Il est venu chez nous non en étranger, en intrus comme tant d'autres, pour mêler une vie bruyante au décor d'autrefois. Il se plaît à évoquer des ombres; du moins il ne les trouble pas. Il n'a pas réveillé la Belle au bois dormant. Vous dites

qu'il n'y a personne dans ses tableaux ? Prenez garde ! N'effarouchez pas le fantôme qui va revenir.

Dans ces beaux salons, pleins de bibelots, d'appliques de cuivre, de belles tentures, de faïences précieuses, qu'une main intelligente a meublés de tout ce qui ajoute de la grâce à la vie, tient cette chose exquise qui s'appelle la culture. Ce sont des portraits d'une époque où nous avons été les maîtres de l'art de vivre. Ne faites pas devant ces toiles d'éclats indécents, indiscrets. Qui sait si l'avenir ne viendra pas les consulter, lorsque la nouvelle barbarie aura mis aux enchères et dispersé aux quatre vents les derniers châteaux de nos provinces, afin d'y chercher encore le reflet et la dernière image de ce qu'était autrefois la civilisation ?

LOUIS GILLET,
Conservateur du château de Chaâlis.



WALTER GAY. — LA CHEMINÉE.
Peinture (1909).
Appartient à l'auteur.



F. Laguillermie. — San Geminiano.
Aquarelle.

DE LA GRAVURE ORIGINALE ET DE LA GRAVURE D'INTERPRÉTATION

FRÉDÉRIC LAGUILLERMIE

MEMBRE DE L'INSTITUT

Quand je me présentai chez Hébert, avec l'eau-forte que je venais de faire de sa *Jeune femme au puits*, le maître prit mon épreuve, la jugea d'un coup d'œil et, me la rendant : « Allez apprendre à « dessiner un œil et une bouche ! Vous reviendrez quand vous saurez ». Et il me tourna le dos.

« Je rentrai chez mes parents, vous devinez en quel état ! Mon père, qui était graveur de cartes géographiques, ne s'émut pas et se contenta de me dire : « Recommence ! »

« Je recommençai. Je retournai chez Hébert, pas très rassuré ! Le maître, comme la première fois, examina mon épreuve, mais se mettant à sourire : « Vous avez eu le courage de refaire votre planche ? C'est bien. « Cependant, vous n'y êtes pas tout à fait encore. Tenez, asseyez-vous là... »

« Hébert alla chercher une photographie de son tableau sur papier salé, et pendant trois heures, — trois heures ! — il la retoucha, mettant les valeurs, les lumières, transposant les tons, bref, établissant

un précieux canevas pour une gravure. Je corrigeai mon eau-forte d'après cette mise au point, le maître accepta mon œuvre et m'autorisa à la publier dans *l'Artiste*. Tels furent mes débuts. »

Ainsi parle M. Frédéric Laguillermie, dans son atelier tout encombré de cadres, de cartons, de chevalets, de tables et de sièges. C'est un petit vieillard alerte, affable, sans pose, bien qu'il ait eu toutes les récompenses qu'artiste puisse rêver, depuis le grand prix de Rome (1866), jusqu'à la consécration de l'Institut (1911). Il se courbe, se relève, porte de lourds cartons, pousse des meubles, sans plus d'efforts que lorsqu'il avait trente ans. Et il va en avoir quatre-vingts, étant né à Paris le 27 mars 1841 !

« Voyez-vous, me dit-il, ce qui conserve, c'est le travail. »

On n'en peut douter, en le voyant. Mais ce travail, il l'a accompli dans la joie, aimant passionnément son art, y apportant une admirable conscience doublée d'un rare sentiment, et soutenu dans son effort par trente-trois ans de bonheur conjugal parfait. Car Mme Laguillermie fut pour son mari la compagne affectionnée et charmante de ses voyages et de ses travaux. Elle s'intéressait à tout ce qui l'intéressait et inventa même un genre d'épreuve inédit : l'épreuve sur plâtre[1].

M. Laguillermie est un graveur d'interprétation, élève de Léopold Flameng. Il pratique un genre qui n'a plus guère la faveur du public, — peut-être parce qu'il n'y eut pas que des Laguillermie, des Waltner, des Jules et Achille Jacquet, des Sulpis, des Patricot, des Vyboud et des Antoine Dezarrois, pour le pratiquer. Ceux-là, en effet, et quelques autres peu nombreux, ont sauvé l'honneur de la gravure d'interprétation, compromise par les copistes de photographies.

L'intérêt de la gravure d'interprétation est de conserver le caractère même de l'œuvre interprétée. Ce que l'on a appelé, non sans dédain, la « calligraphie » des graveurs est une chose agréable en soi, qui ne saurait, à elle seule, faire une bonne gravure. Mais si elle se superpose à un travail intelligent, habile et respectueux, elle constitue le « beau métier » et complète l'estampe en lui donnant son charme le plus accessible, parce qu'il est le plus extérieur. La qualité « intérieure » de la gravure

1. On encre le cuivre, on l'essuie de manière à ne laisser d'encre que dans les tailles, puis on étend une couche de plâtre gâché *serré*, comme disent les maçons. Quand le plâtre est sec, il s'enlève le plus facilement du monde et on a une épreuve parfaite, argentée comme une épreuve sur satin. Le maître a conservé un exemplaire de ce genre d'épreuve.

PORTRAIT DE M. LÉON BONNAT

Eau-forte originale de M. Frédéric LAGUILLERMIE, membre de l'Institut.

Revue de l'Art ancien et moderne

Paris, impr. Vernant



vient de son dessin, de ce dessin qui, non seulement copie avec fidélité, mais encore transpose en valeurs de noir et blanc, les valeurs et les tons colorés du tableau et assoit avec décision la grande lumière autour de laquelle graviteront toutes les valeurs secondaires.

C'est le dessin de M. Laguillermie. Il est à la fois précis et discret. Le graveur ne veut pas que sa facture s'impose avant le caractère de l'œuvre ; il veut, au contraire, que celui-ci apparaisse dès l'abord et que l'on reconnaisse du premier coup la couleur, l'abondance, l'esprit, la fougue, la verve d'un Véronèse, d'un Rubens, d'un Van Dyck, d'un Frans Hals, d'un Delacroix. Il a toutefois sa manière qui révèle ses productions à un œil averti : il traite à l'eau-forte, relevée de burin, les parties de la planche qui s'accommodent d'une facture large, pittoresque ou variée (fonds, terrains, tentures, vêtements, barbe, cheveux), et à la pointe sèche les parties (visage, mains, chevelure féminine, dentelles, satins) qui exigent un modelé délicat.

La contre-partie de cette conscience est la durée du travail. Tandis qu'une eau-forte originale ne demande d'ordinaire que quelques jours, l'exécution d'une gravure comme *les Enfants de Charles Ier* ou *les Noces de Cana* requièrent des années : *les Noces de Cana* prirent sept ans à l'artiste ; la planche, il est vrai, mesure 1 m. 20 de large.

On comprendra sans peine qu'un artiste doué et actif comme M. Laguillermie cherche un délassement à ses grands travaux. Que pensez-vous qu'il fasse ? De la poésie et des drames, comme feu Desboutin qui fut son ami, aux heures dorées où Desboutin possédait, près de Florence, la villa qu'avait habitée Galilée ? De la musique, comme tant de peintres ? De l'architecture, comme certains autres ? Non. Il fait de la gravure originale. Il illustre les *Contes* de Voltaire, *Paul et Virginie*, les *Mémoires de Benvenuto Cellini*, l'*Étienne Marcel* de Perrens ; il grave des portraits, semblables à ce beau portrait de Léon Bonnat, qui accompagne cet article [1].

La gravure originale d'un graveur de reproduction est toujours une gravure de reproduction, ou, si l'on préfère, une gravure de reproduction est toujours une gravure originale. « Alors même qu'elle veut être une copie, a formulé Anatole France avec cette précision

1. M. Laguillermie a fait beaucoup de portraits à l'huile et à l'aquarelle, dont la plupart furent exposés au Salon des Artistes français. Ses portraits gravés sont, au contraire, en très petit nombre, quatre ou cinq au plus, dont ceux d'Armand Renaud, inspecteur en chef des Beaux-Arts de la Ville de Paris, et de M. Mirabaud, banquier. Le portrait que nous publions est donc une rareté.

qui n'appartient qu'à lui, une gravure est une œuvre originale et par elle-même sympathique et précieuse, en ce que l'artiste s'est ingénié à traduire et qu'il y a mis son esprit et sa main[1]. » Ce n'est évidemment pas la définition que Ch. Blanc donnait de l'eau-forte originale en disant qu'elle représentait « l'improvisation, la liberté et la couleur »[2].

On voit tout de suite par où les deux définitions se complètent et s'opposent. La gravure d'interprétation a son domaine et la gravure originale le sien. Celle-ci, telle que nous l'entendons, est une improvisation. Elle jaillit librement et spontanément de la sensibilité de l'artiste, qui l'extériorise avec cette hâte que l'on met quand on a à dire quelque chose et que la pensée bouscule la plume ou le burin. La gravure de reproduction ne doit pas avoir cette fièvre; le traducteur est tenu à plus de surveillance de lui-même; il ne s'appartient pas, car il appartient à son modèle. Mais il demeure original en ce sens que sa façon de traduire est bien à lui, et tous deux, l'original comme l'interprète, ont au bout de leur outil, la couleur.

M. Laguillermie a donc fait des illustrations et des portraits qu'il a gravés. Il fut son propre interprète et ne s'enfiévra pas plus que quand il gravait Van Dyck. Les cinq compositions d'*Étienne Marcel* s'échelonnèrent sur... seize ans! Mais aussi, que de dessins préparatoires, que d'études, que de recherches! Ayant à faire des hommes d'armes, il commanda des armures ; ayant à habiller ses personnages, il commanda des costumes; il retrouva chez un marchand de chevaux les vigoureux chevaux d'armes du XIVe siècle et dans les musées les accessoires dont il avait besoin. De même pour son Benvenuto Cellini, pour son Voltaire, pour son Bernardin de Saint-Pierre! Et la gravure de ces compositions fut aussi minutieuse que celle de ses autres planches. Telle petite tête des *Contes* de Voltaire lui a coûté de bien longues heures; mais aussi conserva-t-elle sa finesse et sa netteté[3].

1. Préface de *l'Image* (2e série), dont le spécimen seul a paru.

2. *Grammaire des arts du dessin*, p. 636.

3. Nous ne pouvons songer à énumérer l'œuvre de reproduction de M. Laguillermie, très abondant et qui se trouve, d'ailleurs, au Cabinet des Estampes. Rappelons seulement qu'il a supérieurement gravé Van Dyck (*les Enfants de Charles Ier*, méd. d'hon. du Salon de 1890; *Béatrix de Cusance*, *Lord Bedford et lord Russell*, *une Dame génoise et sa fille*, *Marie-Louise de Tassis*, etc.), Rubens (*Hélène Fourment*), Reynolds, Gainsborough, David, et parmi les modernes : Millais, Hébert, Troyon, Bonnat (*le Président Grévy*), Paul Chabas, Layraud, Benjamin-Constant (*Paul Cambon*), sans compter les pièces citées au cours de cet article. M. Laguillermie a passé six mois chaque année,

Les graveurs originaux ont-ils quelque chose à prendre des graveurs d'interprétation? Dans l'état actuel, et réserve faite des exemples du passé, je ne le pense pas. Originaux et traducteurs parlent deux langues voisines, mais différentes. Les premiers résument, les seconds disent tout. Leur point de départ est donc aujourd'hui opposé, s'il ne le fut pas toujours. Les originaux se servent, en outre, de la lumière du papier, plus que ne le font les traducteurs, attachés à tout reproduire d'une surface entièrement couverte. Ils expriment là où les originaux indiquent.

Notre temps est à la gravure originale, mais cela ne doit pas nous empêcher de reconnaître le talent et de rendre pleine justice à un Laguillermie, qui laissera une œuvre personnelle, fidèle et brillante. C'est pourquoi nous avons tenté cet essai, comme un hommage à un artiste digne de tous les respects.

CLÉMENT-JANIN.

pendant vingt-cinq ans, en Angleterre, pour graver les Van Dyck de Windsor et les autres maîtres anglais. Parmi ses compositions originales, prennent encore place : *la Veuve joyeuse* (1913) et *Lysistrata* (1911), pour l'*Almanach des spectacles*. Toutes les épreuves d'état de ces planches sont destinées à l'École des beaux-arts. — Ajoutons enfin que M. Bonnat a exécuté toutes ses gravures originales, d'ailleurs en nombre restreint, dans l'atelier de son ami.

PIÈCES INÉDITES DE COLLECTIONS PARTICULIÈRES

UNE STATUE DE PIGALLE RETROUVÉE

LA MOISSONNEUSE OU L'ABONDANCE



PORTRAIT DE PIGALLE.
Gravure de A. de Saint Aubin, d'après le dessin de C.-N. Cochin

L'œuvre assez restreint de J.-B. Pigalle s'est enrichi, depuis le commencement de ce siècle, d'une demi-douzaine de sculptures présumées détruites ou totalement inconnues.

M. S. Rocheblave, qui s'est attaché depuis de longues années à l'étude de ce grand artiste et qui vient de lui consacrer une excellente monographie [1], a identifié ou publié pour sa part quatre bustes inédits qui complètent très heureusement l'œuvre iconique du sculpteur : les portraits en marbre de Gougenot et de Sorbet, le buste en bronze de Mme Clicquot de Blervache — son unique portrait féminin, — et, enfin, le buste de l'artiste par lui-même, en plâtre teinté, qui voisine, dans l'église Saint-Thomas de

1. S. Rocheblave, *Jean-Baptiste Pigalle* (Paris, Lévy, 1919). — Deux chapitres de ce livre ont paru, en 1902 et en 1905, dans la *Revue de l'art*, sous le titre de *J.-B. Pigalle et son art* et *la Femme dans l'œuvre de J.-B. Pigalle* (t. XII, pp. 267 et 353; — t. XVII, p. 413 et t. XVIII, p. 43).

Strasbourg, avec le plus monumental de ses chefs-d'œuvre : le mausolée du maréchal de Saxe.

Le prétendu buste en terre cuite de Voltaire, que M. G. Bapst a publié en 1917[1], doit être éliminé, ainsi que le buste du prince Gustave de Suède, que Bertaux accueillait un peu précipitamment dans son catalogue provisoire du musée Jacquemart-André. Par contre, c'est une œuvre d'une authenticité indiscutable et d'un intérêt capital, tant par la personnalité du modèle que par sa haute valeur artistique, que M. G. Wildenstein a restituée à Pigalle, en retrouvant au château de Pescheseul le magnifique buste, en marbre des Pyrénées, de la marquise de Pompadour que la France n'a malheureusement pas su conserver[2].

A cette liste, nous pouvons ajouter un délicieux buste d'enfant, en terre cuite, signé et daté 1771, récemment acquis par M. David Weill et dont on trouvera la reproduction ci-après.

On observera que toutes les sculptures qui sont venues ainsi étoffer l'œuvre de Pigalle sont des portraits. Si l'on excepte *la Tireuse d'épine* du musée Jacquemart-André, dont l'authenticité paraît à de bons juges plus que suspecte, aucune statue nouvelle n'avait été identifiée, et il était à croire, après les dépouillements de pièces d'archives et de catalogues de ventes qui ont renouvelé, dans ces dernières années, l'histoire de la sculpture française du XVIIIe siècle, que tous les principaux ouvrages de Pigalle étaient d'ores et déjà, sinon retrouvés, du moins inventoriés. L'intérêt de la découverte qu'un heureux hasard nous a permis de faire, c'est qu'il s'agit, cette fois, non plus d'un simple buste, mais d'une statue en marbre de grandeur naturelle (1 m. 60 de hauteur), qui avait échappé jusqu'à présent à toutes les recherches. M. St. Lami avait mentionné, il est vrai, une statue de *l'Abondance*. par Pigalle, dans son *Dictionnaire des sculpteurs*[3]; mais il n'en parle que tout à fait incidemment, à propos d'un bas-relief de Pigalle neveu, et, par un singulier oubli, il omet de l'insérer dans la liste qu'il a dressée des œuvres de notre artiste. M. Rocheblave ne la signale même pas dans son très précieux « nécrologe » de l'œuvre de Pigalle : en sorte qu'on peut dire de la statue que nous publions ici

1. G. Bapst, *a Terra cotta bust of Voltaire by J.-B. Pigalle* Paris, 1917.

2. G. Wildenstein, *un Chef-d'œuvre retrouvé : le buste de la marquise de Pompadour, par J.-B. Pigalle.* (Extrait du *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1918.)

3. S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs du XVIIIe siècle*, t. II, p. 256.

pour la première fois, que son existence même était insoupçonnée.

Bien que les cartons du fonds O[1] des Archives nationales aient été explorés maintes et maintes fois par des chercheurs en quête de documents inédits, il reste encore au moins une série qui réserve des surprises aux historiens de la sculpture française du XVIII[e] siècle : c'est la correspondance du Département des marbres. A côté des rapports, souvent fastidieux, des contrôleurs de Paris, de Marseille et de Bordeaux sur les blocs de marbre d'Italie ou des Pyrénées entreposés dans les différents magasins du Roi, ces cartons recèlent quelques lettres d'artistes du plus vif intérêt.

C'est en dépouillant méthodiquement ces dossiers, dans l'espoir d'y trouver quelque document nouveau sur Falconet, que notre attention fut attirée sur deux lettres adressées par Pigalle à l'abbé Terray, où il était question d'une statue en cours d'exécution appelée *la Moissonneuse*. Nous n'avions pas souvenir d'avoir rencontré ni dans les livrets des Salons, ni dans les biographies de Pigalle, la moindre mention d'une statue de ce nom, et cependant son existence ne pouvait faire aucun doute, puisque nous en avions comme garant l'auteur lui-même. Voici ce que Pigalle écrivait, en juin 1774, à l'abbé Terray, qui cumulait alors les charges et les bénéfices de contrôleur général des Finances et de directeur général des Bâtiments[1] :

« Monseigneur, Le marbre de *la Moissonneuse* est dessous les châssis, et à force de le retourner pour nous sauver des fils en raportant un morceau à la jerbe, je suis sûr, par le dégrossissage que l'on en a fait, quoyque nous soyons tout juste, que ce bloc nous servira. Ainsi vous pouvés disposer de l'autre. »

La seconde lettre, datée du 29 juillet 1774, rend compte des progrès de la besogne des praticiens : « Plus on travaille à dégrossir le bloc de marbre de *la Moyssonneuse*, plus il devient beau : cela m'encourage à faire de nouvelles recherches sur le model en plastre, pour que vous en soyés content. »

Sachant que cette statue avait été exécutée pour l'abbé Terray, rien n'était plus facile que d'en suivre la trace en se reportant au catalogue de sa vente après décès. Ce catalogue, rédigé par Joullain fils

1. Arch. Nat., O[1] 2085.



J.-B. PIGALLE. — BUSTE D'ENFANT.

Terre cuite (1771).

Paris, collection David Weill.

en 1778[1], mentionne, en effet, parmi les œuvres d'art provenant de la succession du ministre de Louis XV, une statue de Pigalle, qui est désignée sous le nom de *l'Abondance*, mais qui est bien en réalité *la Moissonneuse* de 1774, puisque nous y retrouvons l'attribut caractéristique spécifié dans la lettre de Pigalle, — une gerbe de blé, — et que, d'ailleurs, l'abbé Terray n'a jamais commandé qu'une statue à notre artiste. La description du catalogue complète et précise les indications sommaires extraites de la correspondance de Pigalle : « *L'Abondance, sous la figure d'une femme nue : elle tient une gerbe de blé et donne à manger à un mouton. Cette figure est de grandeur naturelle.* »

Cette brève notice fut pour nous un trait de lumière. Nous avions eu l'occasion d'admirer, peu de temps auparavant, dans la galerie de M. le baron Maurice de Rothschild, à côté du bas-relief de Falconet représentant *Apelle et Campaspe*[2], une magnifique statue répondant trait pour trait à ce signalement. Elle était attribuée à J.-B. Lemoyne, sans aucune preuve. Les documents que nous avions entre les mains ne laissaient aucun doute sur son véritable auteur : ce prétendu Lemoyne était une œuvre indiscutable de Pigalle.

Bien que cette gracieuse statue, d'un goût un peu mièvre, ne s'accorde pas très bien avec ce que nous savons, ou croyons savoir, de l'auteur du *Mercure* et du *Tombeau du maréchal de Saxe*, elle est à tous égards digne de son ciseau.

Debout et entièrement nue, la jeune déesse des moissons se penche pour tendre une poignée d'épis à un mouton familier qui se dresse sur ses pattes de derrière. Une faucille et deux gerbes de blé, l'une couchée, l'autre verticale, lui servent d'attributs.

Peut-être cette divinité champêtre est-elle insuffisamment rustique. L'élégance de ce jeune corps dévêtu fait penser plutôt aux aristocratiques « laitières » de Trianon et de Rambouillet qu'à une fille de ferme de la Beauce, glanant sous le soleil de messidor. Mais, cette réserve faite,

1. *Catalogue d'une très belle collection de tableaux, sculptures en marbre, bronze, plomb doré, terre cuite, etc., provenans de la succession de feu M. l'abbé Terray* (1778). La vente n'eut lieu que le 20 janvier 1779, et non en décembre 1778, comme le croit Lami (II, p. 256).

2. Nous avons publié ce bas-relief en 1919, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (*Un bas-relief inédit de Falconet : « Alexandre, Apelle et Campaspe »*).

l'harmonie des proportions de ce corps svelte d'adolescente, le galbe pur des bras et des épaules rondes, la souple flexion du torse et de la tête qui s'inclinent vers la gauche, sont un enchantement. Pigalle qui, dans ses autres statues de femmes, les deux allégories de *la France* des monuments de Reims et de Strasbourg, par exemple, adopte un « canon » tout différent et préfère à l'élégante maigreur de la jeune fille les formes majestueuses et un peu lourdes de la matrone, se révèle ici comme un des maîtres de la grâce. Il semble que son talent robuste et viril se soit pour une fois féminisé et qu'il ait voulu rivaliser avec les *Baigneuses* de Falconet.

La comique balourdise du mouton pansu qui se jette goulûment sur sa provende, l'épaisseur de la toison laineuse dont il est comme rembourré, font ressortir par contraste l'élégante souplesse du corps nu de *la Moissonneuse* et la finesse de son épiderme [1].

L'exécution est très poussée, très caressée. L'artiste ne s'est pas contenté de rendre cette opposition fondamentale entre la chair lisse et polie de la jeune fille et la toison bourrue du mérinos. Les moindres détails, tels que la chevelure tressée où sont piquées des fleurs des champs, les deux gerbes de blé aux épis drus et lourds, sont traduits avec un souci scrupuleux de vérité. Il est visible que Pigalle a fait effort, comme il le dit dans une de ses lettres, pour satisfaire le tout-puissant abbé Terray.

Les nus féminins sont exceptionnels dans l'œuvre du sculpteur. Presque toutes ses statues de femmes, *l'Amitié* debout et *l'Amitié* assise du groupe de *l'Amour et l'Amitié*, les deux allégories de *la France* de Reims et de Strasbourg, sont des statues drapées. Parmi ses rares études de femmes nues, *la Moissonneuse* de la collection Maurice de Rothschild mérite à notre avis la première place. Exécutée en 1774, elle se place chronologiquement entre la *Vénus* du musée de Berlin (1748) et *la Tireuse d'épine* du musée Jacquemart-André qui serait la dernière œuvre du maître (1785), et elle les surpasse toutes les deux. La *Vénus*, assise indolemment sur un rocher, est d'une mollesse inexpressive qui ne

1. On peut comparer, au mouton de *la Moissonneuse*, l'agneau qui dort innocemment à côté du loup sur le piédestal du monument de Reims. Le Corps de ville de Reims avait d'abord demandé à l'artiste la suppression de cet agneau par peur du proverbe : « Quatre-vingt-dix-neuf moutons et un Champenois font cent bêtes. »

permet pas de l'égaler au *Mercure* auquel elle sert de pendant, et Pigalle qui eut l'occasion de la revoir à Potsdam en 1776, deux ans après avoir sculpté sa *Moissonneuse*, n'avait pas tort de confesser : « Je serais fâché, si je n'avais pas fait mieux depuis. » Quant à *la Tireuse d'épine*, dont l'attribution à Pigalle est très contestable, elle évoque un peu trop, avec sa coiffure à coques, le souvenir de *la Joueuse d'osselets* antique et n'est guère que le pastiche adroit d'un « antiquisant » ; de plus, il faut avouer que, vue de face, cette fillette qui écarte les jambes et remonte le genou droit pour s'extraire une épine du pied prend une pose assez disgracieuse. *La Moissonneuse* tient pour ainsi dire le milieu entre la *Vénus*, aux formes lourdes et un peu empâtées, et la *Jeune Fille à l'épine*, aux formes anguleuses, qui a été posée par une maigre gamine à l'âge ingrat. Si nous ne connaissions de Pigalle que ces deux nus féminins, il faudrait donner raison à ceux qui prétendent que l'auteur du *Mercure*, du *Citoyen*, est avant tout le maître de la beauté virile. La découverte de



J.-B. PIGALLE. — VÉNUS.
Statue marbre (1748). — Musée de Berlin.

la Moissonneuse nous permet de rectifier ce jugement et de montrer que Pigalle, génie robuste et mâle, n'était pas si dépourvu qu'on le croit de ce don si répandu parmi les sculpteurs français du XVIIIe siècle : la grâce.

La Moissonneuse n'était pas isolée. Elle fait partie d'un groupe de quatre statues, présentant les mêmes proportions et les mêmes caractéristiques, que l'abbé Terray avait commandées à différents sculpteurs pour la décoration du somptueux hôtel qu'il s'était fait construire, avec le produit de ses gabegies, rue Notre-Dame-des-Champs[1].

Le catalogue de sa vente donne la désignation précise de ces quatre statues qui avaient évidemment pour objet de glorifier la double activité de l'abbé Terray, à la fois ministre des Finances et ministre des Beaux-Arts. A *la Moissonneuse* de Pigalle, symbole de l'Abondance, faisait pendant la *Pyrrha* de Tassaert, symbole de la Fécondité. L'allégorie était complétée par deux statues d'hommes : le *Mercure* de Pajou, symbole du Commerce, et l'*Apollon* de Mouchy, symbole des Beaux-Arts.

Le Flamand parisianisé Tassaert était particulièrement désigné pour glorifier la Fécondité : car il avait huit enfants. Bien qu'elle ne figure pas sur le livret, sa *Pyrrha* fut exposée au Salon du Louvre, en 1773. L'économiste Dupont de Nemours, le collaborateur et l'ami de Turgot, qui s'égara un moment dans la critique d'art avant de fonder des usines aux États-Unis, nous a laissé une sentimentale description de cette statue dans sa *Lettre sur le Salon de 1773*, adressée à la margrave Caroline-Louise de Bade[2]. « Quelle est, s'écrie le sensible physiocrate, cette belle femme qui déploie le bras avec tant de grâce, dont le sourire est si affectueux et si tendre ? Cinq ou six enfants de différents âges l'entourent et semblent l'appeler maman. Que porte-t-elle dans la draperie légère dont elle est vêtue ? Que tient-elle à la main ? Ce sont des pierres. C'est Pyrrha qui repeuple le monde. L'amour maternel respire dans tous ses traits, les sentiments les plus doux paraissent échauffer son cœur. Chacun lui crie, avec l'aîné des aimables enfants qui la retiennent et qui

1. L'hôtel Terray, démoli vers 1850, occupait l'emplacement du collège Stanislas. La rue Stanislas, anciennement rue Terray, a été percée à travers les jardins de l'hôtel.

2. Du Pont de Nemours, *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779*, à la margrave Caroline-Louise de Bade, publiées par Obser, dans *les Nouvelles Archives de l'Art français*, 1908, p. 34.



J.-B. Pigalle. — La Moissonneuse ou l'Abondance.

Statue marbre (1774)

Paris, collection Maurice de Rothschild

l'environnent : « Arrête, mère adorable, prends soin de cette famille qui t'est si chère ; ce n'est pas ainsi qu'il faut la multiplier ! »

En termes plus simples, dans un style d'inventaire dont on goûtera la sèche précision après ce pathos alambiqué, le rédacteur du catalogue de la vente Terray confirme cette description : « Elle est ici, écrit-il, dans l'attitude de marcher et tient dans une draperie des pierres qu'elle jette successivement[1] par-dessus son épaule. Il en naît des enfants : plusieurs sont entièrement formés et d'autres ne le sont qu'à moitié. »

Qu'est devenue cette statue allégorique de la femme de Deucalion? D'après le Dr. P. Seidel[2], qui se fonde sur la *Description de Berlin* par Nicolaï, Tassaert, engagé comme premier sculpteur par le roi de Prusse, aurait transporté à Berlin, en 1775, ce marbre qui n'était encore qu'ébauché, l'aurait terminé sur place et vendu au prince Henri de Prusse, frère de Frédéric II, dans le palais duquel il se trouvait à la fin du XVIII[e] siècle. Le critique allemand commet évidemment une erreur. La statue appartenant au prince Henri ne pouvait être qu'une réplique, puisque l'original figure à la vente de l'abbé Terray en 1779, c'est-à-dire quatre ans après le départ de Tassaert pour Berlin. Nous savons, par les exemplaires annotés du catalogue, que la statue de Tassaert fut, comme les trois autres, retirée par les héritiers qui la vendirent sans doute plus tard à l'amiable.

On voyait naguère au château de Dampierre une très belle statue de Tassaert, et M. Furcy-Raynaud se demande si ce ne serait pas la *Pyrrha* de la galerie Terray. Cette identification n'est pas possible. La statue de Dampierre, qui a émigré, comme tant d'autres, en Amérique, représentait *l'Amour et l'Amitié* ou plus précisément l'Amour sacrifié à l'Amitié[3] : le petit Éros trépigne de colère et supplie en vain la déesse de l'Amitié qui a fait de ses flèches un bûcher et les brûle sur son autel. Ce groupe un peu mièvre, qui est signé : *P. Tassaert, à Berlin, 1776*, et dont on connait des réductions à Berlin et à Potsdam, n'a rien de commun avec la *Pyrrha* semant des pierres et récoltant des enfants.

1. Ce mot *successivement*, qui faisait un effet comique appliqué à une statue, est rayé dans les *Errata* placés à la fin du catalogue.

2. P. Seidel, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* (1893).

3. M. P. Vitry a reproduit ce groupe dans la *Revue de l'Art* en 1899 (t. V, p. 157) : « *l'Amour et l'Amitié* », *groupe par le sculpteur Tassaert, à Berlin et au chateau de Dampierre.*

Si la *Pyrrha* de Tassaert n'a pas encore été retrouvée, nous savons en revanche où se trouvent les deux statues viriles qui complétaient ce quadrille allégorique. Le *Mercure* de Pajou, qui faisait partie de la collection Schlichting, est entré au Louvre pendant la guerre. L'*Apollon* de Mouchy orne le vestibule de l'hôtel de M. Veil-Picard.

Le modèle en plâtre du *Mercure* a été exposé au Salon de 1777. La statue en marbre n'était pas encore achevée à la mort de l'abbé Terray en 1778 : car le catalogue de la vente avise les amateurs qu' « ils pourront en voir le modèle dans l'attelier de l'auteur, cour du vieux Louvre ». Elle s'y trouvait encore au début de 1780. « Comme cette statue, lit-on dans les *Mémoires secrets* à la date du 6 janvier 1780, doit être enlevée par la famille, on devra se hâter pour la voir. »

Nous savons exactement, par une lettre inédite de Pajou au comte d'Angiviller du 6 mars 1783[1], le prix payé pour cet ouvrage. A propos de sa statue de *Psyché*, pendant de *l'Amour* de Bouchardon, pour laquelle il demande 16.000 livres, il écrit au directeur des Bâtiments : « Il est bon de vous informer qu'un particulier fort connu : car c'était M. l'abbé Terray, a fait prix avec moi pour une statue qui devait décorer sa gallerie, représentant *le Commerce* ou *Mercure*, à la somme de quinze mille livres, et son héritier m'en a payé le montant quand je lui ai délivré la susdite statue : il avait fourni le marbre. »

Cette indication est intéressante en ce qu'elle nous révèle le prix de la statue de Pigalle qui, étant donné le rang élevé qu'il occupait parmi les artistes en 1774, a dû toucher une somme au moins égale : c'est-à-dire 15.000 livres, sans compter le marbre. C'est ce qui nous explique que *la Moissonneuse* ait été retirée de la vente par les héritiers de l'abbé Terray, sur une offre de 8.000 livres qui leur parut insuffisante.

Dans la remarquable monographie qu'il a consacrée à Pajou, M. H. Stein cite l'appréciation des *Mémoires secrets* (16 juillet 1780), qui reflète fidèlement l'opinion des contemporains[2]. « Ceux qui se rappellent le *Mercure* (de Pigalle) exécuté pour le roi de Prusse il y a trente ans, trouvent que M. Pajou, en renouvellant ce dieu aujourd'hui, avait à lutter contre un dangereux rival. Il a évité la comparaison en

1. Arch. Nat., O[1] 1916[5].

2. H. Stein, *Augustin Pajou* (Paris, 1912), p. 212.

le représentant sous les attributs du dieu du Commerce, attributs d'ailleurs relatifs au ministre pour lequel il était destiné. On observe sur sa physionomie cette cupidité active qui caractérise le négociant. Par l'attitude un peu courbée, l'artiste s'est fourni le moyen de développer la partie savante de l'anatomie qu'il possède supérieurement dans l'expression des muscles du dos et de la poitrine ; les pieds, les jambes, les bras, tous les membres sont dans les plus belles proportions. Il est fâcheux que des veines noires mal placées gâtent le nud de cette figure dont le marbre est d'ailleurs d'une blancheur éblouissante. »

Ce que M. Stein déchiffre sur la face de ce *Mercure*, qui n'est reconnaissable qu'à son ballot de marchandises et à son caducée, c'est moins « la cupidité active du négociant » que la niaiserie d'un modèle d'académie. Cette statue, dont le marbre est, en effet, gâté par des stries noirâtres, est loin d'être le chef-d'œuvre de Pajou.

L'*Apollon* de Louis-Philippe Mouchy, qui était le neveu par alliance de Pigalle, est certainement d'un mérite supérieur. « Le dieu des Arts et des Sciences est représenté debout, appuyé sur sa lyre et dans l'action de distribuer des couronnes. Un globe et plusieurs rouleaux de dessins lui servent d'attributs. » D'après une tradition recueillie par M. Veil-Picard, qui a acquis cette statue du duc de La Rochefoucauld-Doudeauville, l'*Apollon* serait un portrait allégorique de Louis XV. L'auteur semble avoir été, en tout cas, très satisfait de son œuvre : car il l'a signée et datée en grandes capitales : *Mouchy, sculpteur du Roy. 1776.*

Ces quatre statues, de grandeur naturelle, devaient primitivement se dresser sur des piédestaux, ornés chacun d'un bas-relief de forme cintrée dont le sujet était relatif ou, comme on disait au XVIIIe siècle, « analogue » à la figure.

L'exécution du bas-relief complétant la statue de *la Moissonneuse* avait été confiée par l'artiste à son neveu et beau-frère : Jean-Pierre Pigalle[1]. Le catalogue de la vente de l'abbé Terray nous en donne une description précise : « *Un bas-relief de forme quart de cercle ; il est destiné à orner le piédestal de la statue précédente et représente un laboureur tenant sa charrue attelée de deux bœufs. Une femme accroupie semble lui parler*

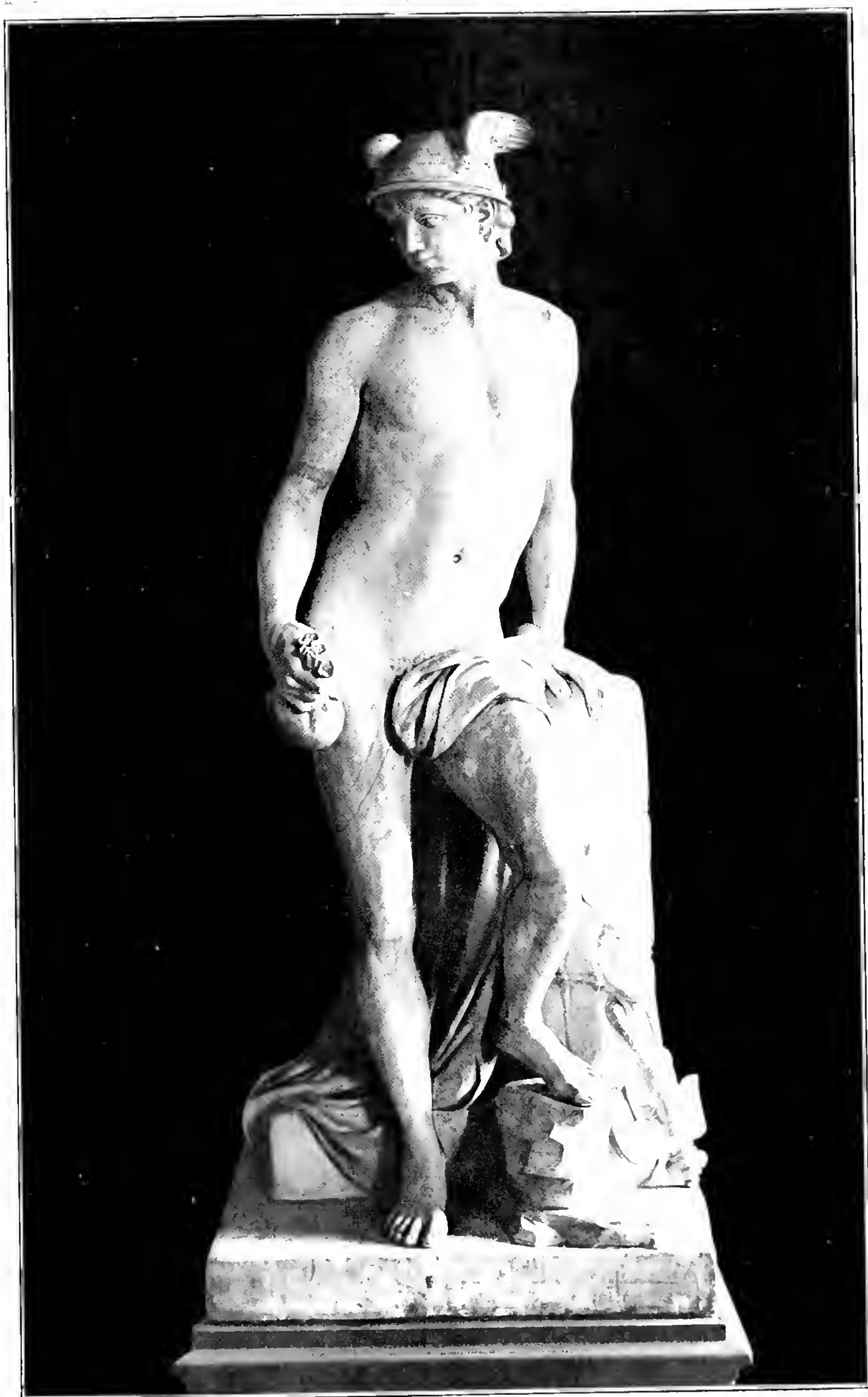
1. Jean-Pierre Pigalle, né en 1734, était devenu, en 1771, le beau-frère de son oncle qui avait épousé sur le retour, à 57 ans, sa propre nièce : Marie Marguerite-Victoire Pigalle.

et l'on voit auprès d'elle la provision qu'elle a apportée. » Le rédacteur du catalogue ajoute : « Ce bas-relief n'étant pas fini, les amateurs qui désireraient en faire l'acquisition pour le joindre à la figure pourront en voir le modèle chez l'auteur. »

Le bas-relief ornant le piédestal de la *Pyrrha* de Tassaert était l'œuvre de Le Monnier, élève de Coustou. Nous ignorons à qui avaient été confiés les bas-reliefs des statues de Pajou et de Mouchy. Tout ce que nous apprend le catalogue de la vente, c'est que le bas-relief qui doit accompagner le *Mercure* représente « six négociants qui reçoivent des marchandises et qui ont des sacs d'argent », et que celui qui doit servir au piédestal de l'*Apollon* représente « les Arts rassemblés sous des figures de femmes, tenant toutes les attributs qui leur conviennent ».

Ces quatre bas-reliefs, tous de même forme et de même grandeur, ont disparu et c'est grand dommage, car ils complétaient à merveille les statues auxquelles ils servaient de support.

Ces quatre statues ne composaient qu'une partie, — la plus importante, il est vrai, — du cabinet de sculptures formé par l'abbé Terray. Les contemporains ont très souvent vilipendé l'abbé qu'ils avaient surnommé le « sultan en rabat », à cause de ses mœurs peu ecclésiastiques, et ils ne sont pas tendres pour le contrôleur général des Finances dont toute la politique consistait à ne jamais laisser la Dubarry manquer d'argent. Mais peut-être l'éphémère directeur général des Bâtiments mériterait-il quelque indulgence. Il s'était fait attribuer cette place en 1773 en bernant fort adroitement les Dubarry qui, s'autorisant de la tradition créée par la marquise de Pompadour au profit de son frère le marquis de Marigny, considéraient la fonction de directeur des Beaux-Arts comme l'apanage naturel de la famille de la maîtresse en titre du monarque. Terray leur fit accroire que la Direction des Bâtiments étant toujours à court d'argent, le meilleur moyen de la remettre à flot était de la confier temporairement au contrôleur général des Finances ; Marigny dépossédé, il promettait de se démettre de ces fonctions au profit d'un Dubarry. Une fois installé dans la place, il y resta. D'ailleurs, il ne put en jouir très longtemps, car il fut disgrâcié dès l'année suivante par le nouveau roi Louis XVI.



A. PAJOU. — MERCURE OU LE COMMERCE.

Statue marbre (1780).

Musée du Louvre, collection Schlichting.

La courte durée de ses fonctions explique l'importance relativement peu considérable de ses collections. Le catalogue de sa vente ne comprend guère qu'une cinquantaine de numéros. Mais il faut dire à sa louange que l'art français y était fort bien représenté. Terray est, avec La Live de Jully, un des rares amateurs du XVIIIe siècle qui n'aient pas encouragé la mode des tableaux italiens et flamands et qui se soient attachés avant tout à former un « cabinet français ».

Dans le somptueux hôtel de la rue Notre-Dame-des-Champs, où les curieux s'ébahissaient devant un lit de parade de 80,000 livres, la sculpture occupait une place prépondérante. On y voyait *les Quatre Saisons* de Coysevox, deux statuettes de Bridan et de Tassaert : *Arion* et *Vénus* portés par des dauphins ; deux bronzes de Caffieri : *l'Amitié surprise par l'Amour* et *l'Amour vainqueur du dieu Pan* ; deux figures et deux groupes en plomb doré de J.-B. Lemoyne : *Apollon* et *Minerve*, *l'Étude* et *l'Histoire*.

L'abbé Terray, qui avait un goût très vif pour les pendants, avait commandé à différents sculpteurs quatre groupes d'enfants symbolisant les Sciences et les Arts. Les deux premiers : *la Géométrie et l'Architecture* par Caffieri, *la Géographie et l'Astronomie* par Lecomte ont émigré en Angleterre, chez la baronne Alice de Rothschild, à Waddesdon Manor. *La Poésie et la Musique* de Clodion [1], *la Peinture et la Sculpture* de Tassaert sont restées en France et décorent le vestibule de l'hôtel de M. David Weill, à Neuilly.

Tel est le magnifique ensemble de sculpture française au milieu duquel se trouvait jadis *la Moissonneuse* de Pigalle. Séparée de tant de merveilles d'art dispersées aux quatre vents, elle a retrouvé le cadre qui lui convient dans la galerie du baron Maurice de Rothschild qui, en échange du Lemoyne que nous lui enlevons, ne nous en voudra pas de lui restituer un chef-d'œuvre de Pigalle.

LOUIS RÉAU.

1. Ce groupe a été l'occasion d'une méprise de Thirion qui, dans son ouvrage sur *les Adam et Clodion*, prend *la Poésie et la Musique* pour deux œuvres distinctes.

SCULPTEURS CONTEMPORAINS

PAUL TROUBETZKOY



Paul Troubetzkoy. — Danseuse.

Après une absence de six années, passées en Amérique, Paul Troubetzkoy nous revient, grandi encore par la renommée qu'il s'est acquise aux États-Unis, et il expose à Paris une série d'œuvres où se retrouvent tous les dons généreux que nous connaissions, mais perfectionnés et affinés par un labeur assidu.

Depuis 1900, époque à laquelle ce puissant artiste se révéla au public parisien, on a pu admirer, soit dans les Salons annuels, soit dans des expositions particulières, ces statuettes émouvantes de vie et de simplicité qui synthétisent si bien notre humanité actuelle. Aujourd'hui, les amateurs d'art du monde entier apprécient le rare talent de Troubetzkoy, devenu, en vingt années, un des maîtres de la statuaire moderne.

Il semble, en effet, qu'aucun sculpteur n'ait mieux compris ses modèles et n'en ait traduit, avec plus de fidélité, à la fois l'esprit et la force. Ces hommes et ces femmes, pétris dans la glaise par le génie de

l'artiste, en sont sortis vivants. Lancés dans le monde, ils paraissent obéir tous au même élan irrésistible, à la même impulsion inconnue que leur communiquent les forces entraînantes de notre siècle de vitesse et de mouvement. Qui dira vers quel idéal se dirige leur marche éperdue ? Qu'importe, d'ailleurs. Ils vont à leur destin avec cette hâte de vivre commune à tous les humains, et leur forme, à la fois nette et indéfinie, parfaite et inachevée, exprime mieux qu'aucune phrase tout ce que l'artiste a voulu mettre en eux.

Car, il faut le dire, Paul Troubetzkoy n'est pas seulement un grand sculpteur, c'est aussi un philosophe et un penseur, mais penseur et philosophe *à sa façon*, infiniment sincère, original et personnel. Rien de plus curieux que sa manière d'envisager les choses et les gens; rien de plus intéressant que ses idées générales, ses théories primesautières, un peu simplistes peut-être, mais inspirées par une bonté souriante et par un amour inépuisable de tout ce qui vit. Instinctif et utopiste, il réunit en lui la nature de l'homme primitif à celle de l'être conscient, ennemi de toute violence, tel que doivent le produire un jour des siècles de civilisation.

Peut-être faut-il chercher dans la diversité de ses ascendances la cause de cette dualité qui fait de Paul Troubetzkoy un individu exceptionnel, peu compliqué pourtant, et facile à lire comme un beau livre.

Descendant par son père, le prince Pierre Troubetzkoy, d'une très noble et très ancienne famille russe, il se rattache au Nouveau-Monde par sa mère qui était Américaine, et c'est ainsi que le tempérament rêveur et insouciant du slave s'allie chez lui à une puissance de travail, à un amour de l'action qui sont, en général, l'apanage des peuples jeunes.

C'est au pays du soleil, à Intra, sur les bords du lac Majeur, que se produisit la conjonction de ces deux êtres que leurs origines semblaient si peu destiner l'un à l'autre, et c'est là qu'en 1866 naquit le prince Paul Troubetzkoy. Il grandit, ayant sous les yeux le merveilleux spectacle du calme lac couché au pied des Alpes grandioses et d'où surgissent, telles des palais de rêves, les enchanteresses Borromées. Enfant robuste et sain, épris de sports violents comme ses ancêtres russes, le futur artiste, avide d'air et d'espace, parcourait, tantôt à pied, tantôt à cheval, la campagne pittoresque qui environne les lacs italiens et, en compagnie de ses deux frères, il allait, s'intéressant à toutes les manifestations de la vie,



Paul Troubetzkoy. — Cowboys au repos.

observant, chez les animaux qu'il aimait, les attitudes et les formes qui devaient exercer plus tard sur son esprit une si grande séduction.

Ce fut en regardant travailler un peintre italien qui faisait le portrait de ses parents que l'enfant sentit se révéler son goût pour le dessin. Tout de suite, il songea à faire de la peinture, mais son frère aîné ayant déjà manifesté son intention de se livrer à cet art, il décida alors de se tourner vers la sculpture, — et il faut reconnaître que bien lui en prit.



Paul Troubetzkoy. — Danseur.

Très indépendant, par nature et par éducation, Paul Troubetzkoy ne songea pas un instant à se soumettre aux règles étroites de l'enseignement officiel. Ses idées sur l'art se précisaient déjà dans son esprit et il ne voulut point d'autre maître que la nature, pas d'autres leçons que celles d'un labeur acharné. Il refusa donc d'entrer dans aucun atelier, de faire partie d'aucune école et, sans guide, sans conseils, se mit à travailler seul.

Ainsi ses efforts furent plus longs et plus difficiles; mais, par la

seule force du travail, sa vision des formes se fit peu à peu plus précise, ses facultés d'exécution se perfectionnèrent et il obtint ce résultat inestimable de devenir un artiste original et fort en préservant son inspiration de toute influence étrangère à son propre génie.

Pour atteindre un pareil résultat, il faut incontestablement avoir reçu le don du ciel et posséder des qualités tout à fait exceptionnelles, mais, — ceci est du moins l'avis de Troubetzkoy lui-même, — ceux-là seuls devraient se livrer à l'art pour qui la production est un besoin irrésistible, une véritable émanation de tout l'être, travaillant dans l'orgueil et dans la joie.



PAUL TROUBETZKOY.
LA DANSEUSE ANNA PAVLOWA.

A vingt ans, Paul Troubetzkoy exposa à Brera, en Italie, et y obtint ses premiers succès, d'abord comme animalier, ensuite comme portraitiste. D'année en année, la réputation du sculpteur augmenta, en même temps que sa maîtrise, et bientôt son renom fut tel qu'on le réclama dans son pays d'origine. A trente-deux ans, il partit donc pour la Russie, s'installa à Moscou et vit défiler dans son atelier tous les grands personnages désireux de faire fixer leurs traits par l'artiste au talent si nouveau, si imprévu.

C'est vers cette époque que Troubetzkoy fit la connaissance de Tolstoï. Ces deux hommes étaient faits pour se comprendre, et bien que le sculpteur — qui ne lit jamais — n'eût pas lu un

seul livre de l'écrivain, il se sentit vivement attiré vers lui par sympathie personnelle et par la certitude que sur bien des points il se trouverait en communion d'idées avec lui. Une vive amitié ne tarda pas à s'établir entre ces deux grands artistes. Troubetzkoy fit de Tolstoï des silhouettes et des bustes si saisissants d'expression et de vérité, qu'après les avoir vus on a le sentiment de le comprendre mieux encore qu'après avoir lu toute son œuvre.

Tandis qu'il habitait Moscou, Paul Troubetzkoy reçut une proposition des plus flatteuses : on lui demanda d'enseigner la sculpture à l'Académie impériale des Beaux-Arts. C'est un épisode de sa vie qu'il se plait à raconter, car il y voit une occasion d'affirmer sa doctrine artistique, et voici comment il en parle lui-même :

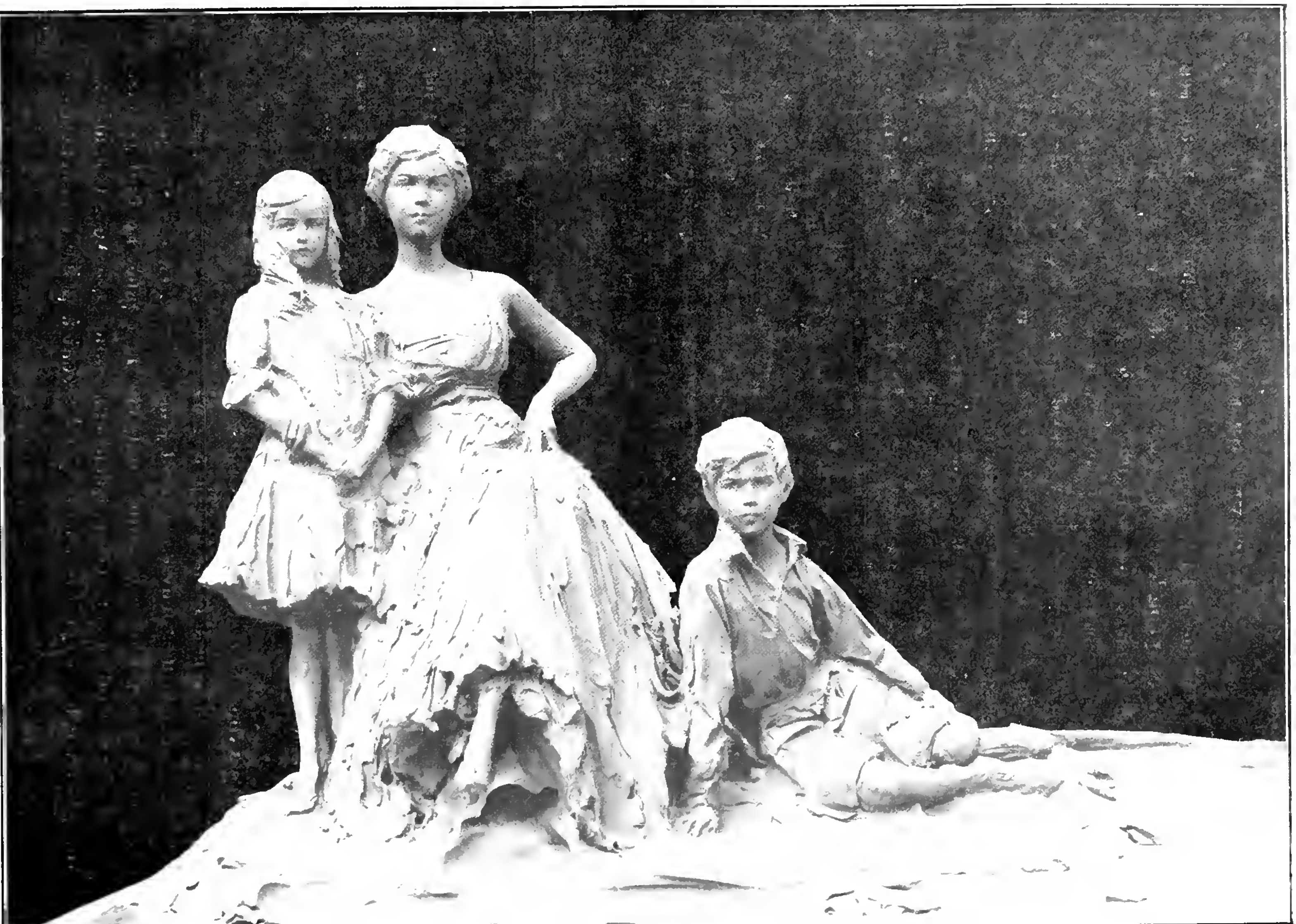
« Sollicité d'enseigner la sculpture à l'Académie de Moscou, je déclinai tout d'abord l'honneur qui m'était fait et, tout en remerciant les professeurs d'avoir pensé à moi, je leur expliquai que n'ayant pas admis de maître pour moi-même, je ne pouvais songer à en devenir un pour les autres.

« Je travaillais alors au premier buste que je fis de Tolstoï et l'illustre écrivain, à qui je confiai ma décision, l'approuva pleinement, car il était lui-même l'ennemi déclaré de tout ce qui peut être une entrave au développement de la personnalité.

« Toutefois, après avoir mûrement réfléchi à ce qui m'avait été proposé, je finis par accepter. Tolstoï s'étonna de ce revirement inattendu ; mais, quand je lui eus exposé mes raisons, il trouva qu'après tout, je n'avais peut-être pas tort. Je lui démontrai qu'en occupant cette place j'évitais qu'un autre la prît et qu'un professeur vint exercer son influence sur les élèves au détriment de leurs dons naturels.

« Je vins donc à l'école, où je constatai tout d'abord qu'en dépit d'un local immense, il ne restait aux élèves qu'un étroit espace pour travailler, tant il se trouvait là de copies et de moulages des antiques.

« — Que faites-vous de tout cela ? m'écriai-je. Aussi grands qu'aient « été les antiques, ils ne fourniront jamais à votre étude les ressources « inépuisables que vous offre la nature, si diverse en sa beauté. Et, « d'ailleurs, si ces artistes ont légué des chefs-d'œuvre impérissables, « c'est parce qu'eux-mêmes n'ont pas fait autre chose qu'interpréter « fidèlement les modèles que la vie leur présentait.



PAUL TROUBETZKOY. — Mme RALPH BOOTH ET SES ENFANTS.

« Je donnai donc l'ordre qu'on débarrassât l'atelier de toutes ses statues inutiles et qu'on leur substituât des modèles vivants. Les élèves eurent ainsi de la place pour travailler, et je ne m'occupai plus d'eux.

« Les résultats furent tels que je les avais espérés : lorsque j'étais venu à l'école pour la première fois, il y avait de quarante à cinquante élèves environ ; à la fin de l'année, il n'en restait que trois. Tous ceux qui ne pouvaient se suffire à eux-mêmes par un talent inné étaient partis et je crois bien qu'en fin de compte un seul demeura.

« Eh ! bien, conclut tranquillement Troubetzkoy, croyez-vous que cela n'était pas mieux ainsi ? Pour ma part, j'estime qu'un artiste véritable vaut mieux à lui seul que cinquante médiocrités. »

C'est en 1900, à la section d'art russe de l'Exposition universelle, que Paul Troubetzkoy exposa pour la première fois à Paris. Du coup, il fut sacré maître. Un grand prix vint confirmer cette éclatante réussite et l'État, bien inspiré, acheta pour le musée du Luxembourg un *Tolstoï à cheval* dont tout le monde connaît l'impressionnante silhouette. Depuis lors, le Luxembourg s'est encore enrichi de deux œuvres de Troubetkzoy, une *Femme assise* et le projet du monument d'Alexandre III.

En 1901, un concours avait été ouvert à Saint-Pétersbourg pour l'érection de ce monument ; une commission devait sélectionner les envois, laissant à l'Empereur le soin de décider en dernier ressort. Le projet de Paul Troubetzkoy s'imposait par un ensemble si puissant, une ressemblance si exacte, une noblesse de lignes si parfaite, qu'il fut remarqué entre tous. Pourtant, avant de le soumettre à l'approbation du tsar, la commission, composée de personnages officiels, — c'est-à-dire timorés, — fit venir le sculpteur et l'interrogea sur un point qui lui paraissait, sans doute, inquiétant.

— « On prétend, lui dit-on, que vous ne finissez jamais vos œuvres et que vous vous en tenez à des sortes d'ébauches. Est-ce vrai ?

— « Ma foi, répondit l'artiste, je ne sais ce que vous entendez par là ; il est certain que mes œuvres ne sont jamais finies, en ce sens qu'elles s'efforcent de reproduire la nature qui, elle non plus, ne finit jamais, puisqu'elle se modifie sans cesse. Quant aux statues que vous considérez, vous, comme finies, j'estime, moi, qu'elles sont à peine commencées. »

Malgré la rudesse de cette réponse, la commande du monument fut donnée à Troubetzkoy, qui exécuta l'importante statue équestre que l'on voit, aujourd'hui encore, s'élever à l'extrémité de la perspective Newski, car la révolution et le bolchevisme même ont respecté ce chef-d'œuvre.

Après d'aussi retentissants succès, la réputation du maître sculpteur devint universelle. Tous les grands musées d'Europe tinrent à honneur de posséder quelque œuvre de lui et les personnages les plus illustres des deux mondes sollicitèrent la faveur de lui faire exécuter leur portrait.

Et, vraiment, c'est dans le portrait que s'affirme surtout la maîtrise de Troubetzkoy. Rien de plus logique, au demeurant, puisque cela découle tout naturellement de ses idées, de ses tendances et de sa doctrine.

Pour qui veut traduire la nature, peut-il exister un modèle plus captivant que l'être humain ? Ne représente-t-il pas le maximum



PAUL TROUBETZKOY.
LE CHAMPION DE TENNIS ANTHONY WILDING.

d'intensité de la vie? Toutes les facultés, toutes les prérogatives des autres êtres vivants, il les possède à un immense degré de supériorité et il joint à l'harmonie de ses formes visibles tout le mystère de son âme inconnue.

Il n'est pas jusqu'au vêtement qui, pour l'artiste véritable, n'ajoute, par sa difficulté même, un attrait à ces modèles innombrables et divers. Le temps est heureusement passé, où les sculpteurs, imprégnés des maîtres de l'antiquité, ne pouvaient séparer le vêtement moderne de l'idée de laideur et croyaient indispensable de draper le plus simple bourgeois comme un dieu descendu de l'Olympe. Il suffit de regarder les portraits de Paul Troubetzkoy pour se convaincre que le pantalon et la jaquette modernes peuvent laisser deviner le libre jeu des muscles, de même que les robes étroites ou larges, longues ou courtes, sont susceptibles de retomber en plis harmonieux, en draperies qui ne sont point sans noblesse et qui soulignent délicatement le galbe d'une jambe où la souplesse d'un buste.

Il faut, pour arriver à ce résultat, posséder cette sûreté d'exécution, cette forme à la fois vivante et savante, qui permet au sculpteur de surprendre à travers l'énigme du visage, la pensée du modèle et de l'extérioriser. C'est grâce à ces qualités maîtresses que Troubetzkoy a pu exprimer le génie bienfaisant d'un Tolstoï, la puissance créatrice d'un Rodin, le scepticisme bienveillant d'un Anatole France, la force dominatrice d'un Vanderbilt, et aussi, les passions, les tendances, les aspirations de tant d'autres modèles qui passèrent devant ses yeux [1].

Une étude sur Paul Troubetzkoy serait forcément incomplète si l'on n'y parlait d'une doctrine qui lui est chère avant toute chose : le végétarisme. Depuis de longues années, cet homme si grand et si fort, taillé en athlète, rompu à tous les sports, n'a pas mangé un seul morceau de viande. Disciple, — sans le savoir, — de Léonard de Vinci et de Newton, il vit, comme un homme primitif, de légumes, de fruits et de racines; le beurre même et les œufs sont bannis de chez lui. Ce n'est point un régime :

1. Citons au hasard la princesse Odescalchi, Mrs. Whitney, Mrs. W. K. Vanderbilt et ses adorables filles, Mrs. Rutherford Stuyvesant, Mrs. Ralph Booth et ses enfants, Mr. Archer Huntington, Mr. Thomas F. Ryan, Gabriel d'Annunzio, etc.

c'est une religion ! On peut même affirmer qu'il est plus heureux de lui



Paul Troubetzkoy. — Monument au Général Otis.
Récemment inauguré à Los Angeles (États-Unis).

faire des adeptes que de compter de nouveaux admirateurs de son talent.

Ceci encore n'est-il pas parfaitement logique? Et son amour intense de la vie ne devait-il pas nécessairement l'amener à détester tout ce qui peut causer la destruction et la mort. Troubetzkoy n'admet pas qu'on tue; il veut que ce qui est demeure et rêve d'un monde idéal d'où la férocité serait bannie. Ainsi, sa grande joie est d'apprivoiser des loups et il en a toujours auprès de lui, d'abord parce qu'il les trouve beaux, ensuite parce qu'il tient à prouver que les instincts les plus féroces peuvent s'atténuer avec le temps et l'éducation.

Il n'est pas, d'ailleurs, que les loups que Troubetzkoy souhaite d'apprivoiser. L'humanité elle-même lui paraît demander quelque perfectionnement. Il souhaiterait que tous les hommes fussent indulgents et bons, que tous les êtres vivants pussent jouir en paix de leur droit à la vie et, tel Gulliver au pays de Lilliput, ce doux géant, au milieu de ses statues pygmées, rêve d'un univers où régneraient seulement la bonté et l'amour!

JEANNE BREMONTIER.



PAUL TROUBETZKOY. — LES ENFANTS DE Mme RUTHERFORD STUYVESANT.



Cliché Gauthier.

MUSICIENNES.
Statuettes de terre cuite peinte, ép. T'ang. — Musée Cernuschi.

LES MUSÉES

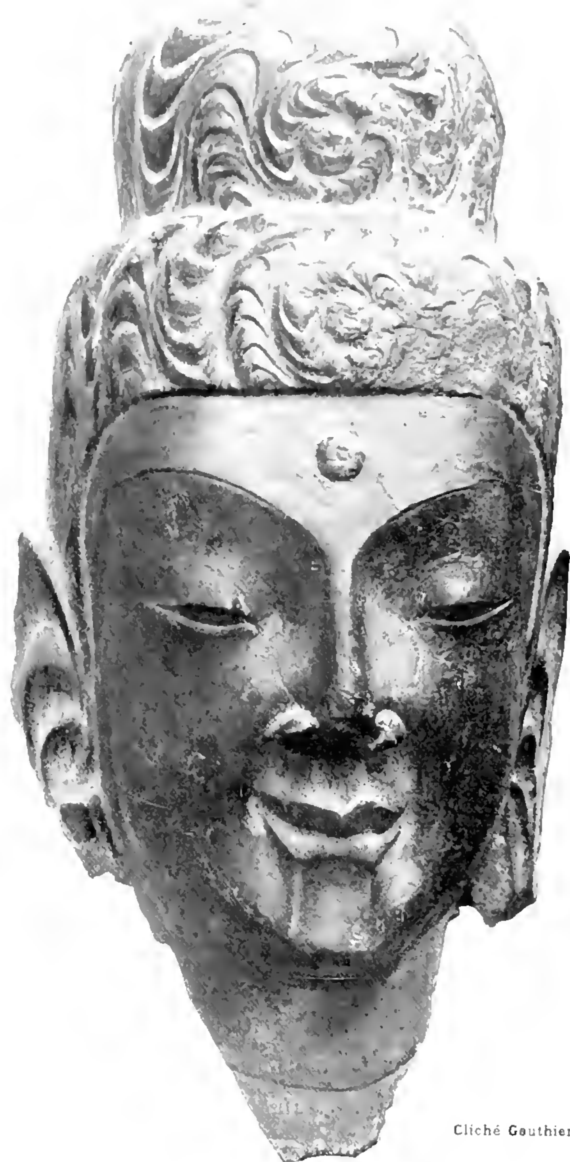
LES NOUVELLES COLLECTIONS CHINOISES DU MUSÉE CERNUSCHI

C'est, en grande partie, par la collection Cernuschi que les arts d'Extrême-Orient nous furent connus. Bien connus ? Et entièrement connus ? Non. Mais l'origine de ce que l'on nomma « le japonisme » doit être cherchée dans la révélation des objets rapportés par Henri Cernuschi et Théodore Duret en 1872, qui suscitèrent l'engouement des Goncourt, des Bing, des Gonse, et exercèrent l'influence que l'on sait sur le goût décoratif de la fin du dix-neuvième siècle.

Or, ce mouvement une fois développé, nous assistâmes à une modification profonde des notions sur l'Extrême-Orient, à un véritable renversement des valeurs qu'on leur attribuait. Derrière le « Japon artistique », et bien plus loin, et bien plus haut, on vit surgir, des poussières millénaires de la Chine, un art autrement noble et pur, qui possédait la force des civilisations à l'origine et se présentait dès son début avec cet aspect grave que confère un esprit traditionnel.

Quelques bronzes rituels de très haute époque, figurant dans la

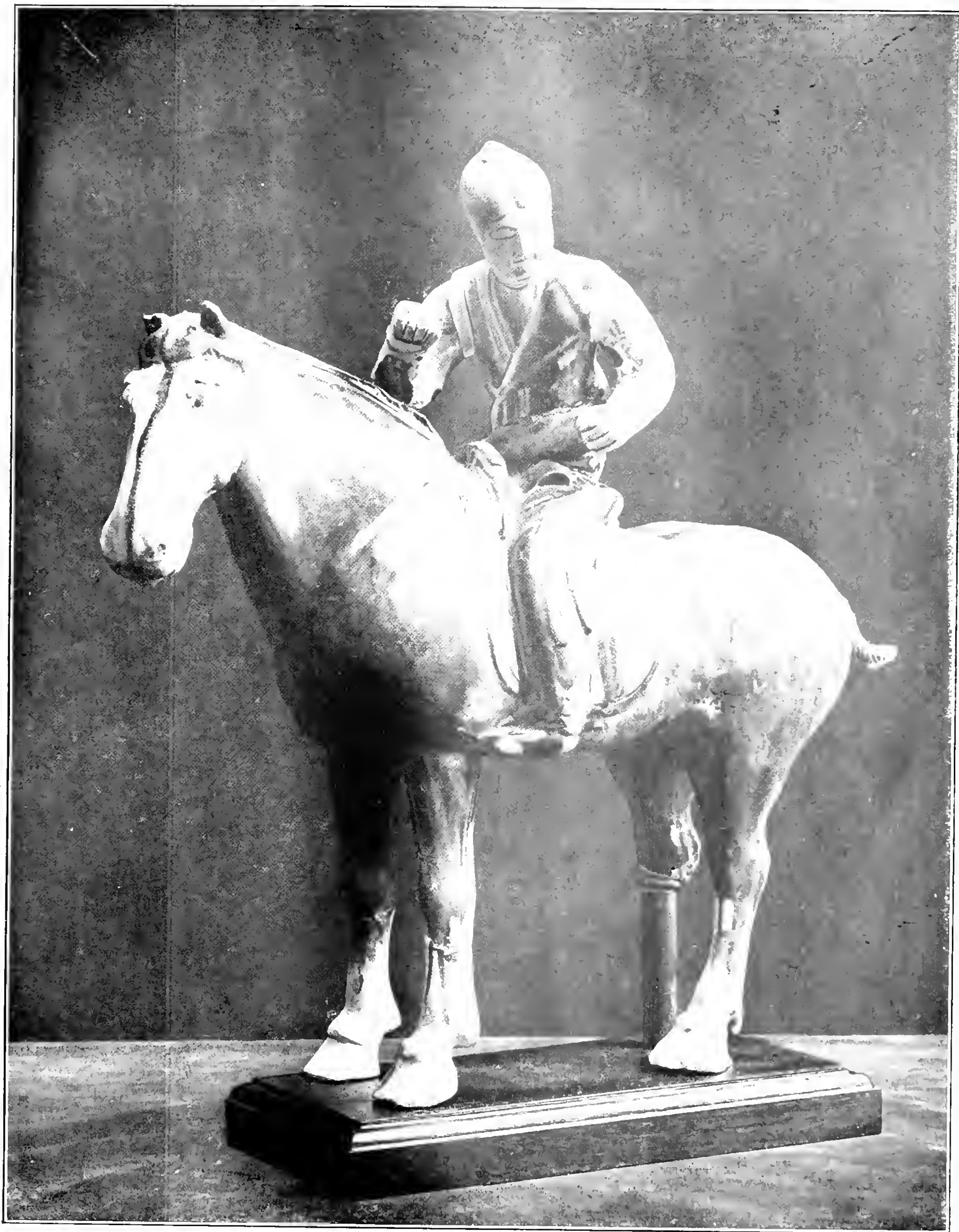
collection Cernuschi et que Jacquemart avait examinés, permettaient bien de pressentir la Chine primitive. Mais seules les études de ce grand savant et de cet homme de goût parfait que fut Édouard Chavannes, devaient permettre d'y accéder avec certitude. En même temps qu'il publiait et commentait les *Mémoires historiques* de Se-ma Ts'ien, véritable encyclopédie de l'histoire et des croyances au temps des premières dynasties, Chavannes révélait en 1893, à la suite d'une première mission, la sculpture sur pierre de l'époque Han (IIe siècle avant J.-C.-IIe siècle après J.-C.), sur laquelle, vingt ans plus tard, la mission Segalen-Voisins-Lartigue devait jeter des lumières nouvelles. Puis, de 1909 à 1915, il faisait part des résultats d'une *Mission dans la Chine septentrionale,* dont le point principal était l'étude de la statuaire bouddhique aux époques Wei et T'ang, c'est-à-dire du Ve au Xe siècle.



Cliché Gauthier.

TÊTE BOUDDHIQUE.
Pierre; ép. T'ang. — Musée Cernuschi.

Les recherches de M. Foucher sur la sculpture indo-grecque, les découvertes de M. Pelliot en Asie centrale permettaient, d'autre part, de saisir l'origine, la marche et l'aboutissement



FEMME A CHEVAL.

Statuette funéraire terre cuite émaillée, époque T'ang. — Musée Cernuschi

des influences qui étaient venues alimenter cet art bouddhique chinois, dont Chavannes nous présentait une si riche galerie. Parallèlement, des publications japonaises augmentaient dans une proportion notable notre connaissance de l'art chinois des grandes époques. L'ouverture de nombreux tombeaux et l'étude des documents ainsi mis au jour (on doit citer au premier rang les ouvrages de M. Berthold Laufer) nous restituaient enfin, sous une forme étonnamment vivante, une civilisation dont les textes eussent été impuissants à nous suggérer l'abondance et la variété.

Ainsi se trouvait tracée la voie où le musée Cernuschi devait s'engager, s'il avait souci de tenir le public au courant des aspects nouveaux de l'art d'Extrême-Orient. La Ville de Paris l'a senti; elle a fait les sacrifices nécessaires. Ses récents achats, complétés par les dons de collectionneurs amis, ont entièrement transformé le musée du parc Monceau, qui vient de rouvrir ses portes.

On y trouve quelques bronzes de l'époque Tcheou (x^{e}-IIIe siècle avant J.-C.); une abondante série de l'art des Han : bronzes, poteries, pierres sculptées, statuettes funéraires; des statues, des têtes et des stèles de l'art bouddhique des Wei et des T'ang; une collection d'estampages des Han, des Wei et des T'ang, aussi intéressante pour les sculpteurs et décorateurs que pour les archéologues; des jades de fouilles; enfin, tout un monde de ces statuettes, caractéristiques de l'art des T'ang, connues sous l'appellation plus ingénieuse qu'exacte de « Tanagras chinoises » : musiciennes,



Cliché Gauthier

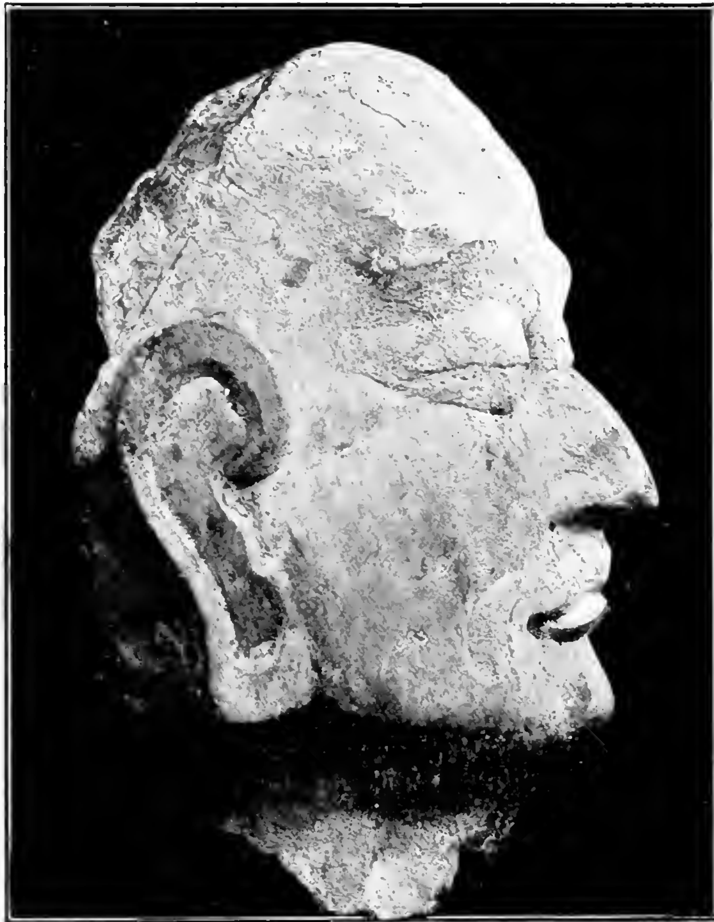
STATUE BOUDDHIQUE.

Pierre; ép. T'ang. — Musée Cernuschi.

danseuses et danseurs, acteurs déclamant, femmes à la promenade, guerriers armés et casqués, cavaliers, porteurs de tribut, présentés chacun dans son attitude juste, au milieu d'animaux de la vie courante, chiens, chevaux, chameaux, porcs, bœufs, etc. Des poteries, des broderies et des meubles nous acheminent vers le style plus connu des Ming.

Telles quelles, les nouvelles salles du musée Cernuschi ne prétendent pas former un ensemble complet ni définitif. Mais elles permettent de saisir l'esprit dans lequel la Ville de Paris entend développer son musée d'art asiatique : le temps, et le concours des collections privées, feront le reste.

H. D'ARDENNE DE TIZAC,
Conservateur du Musée Cernuschi.



Cliché Gauthier.

TÊTE DE LOHAN.
Pierre; ép. T'ang. — Musée Cernuschi.

ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF JANUARY 1921

CONTENTS

Our tribune : the Organization of our National Museums, and the Louvre School, *by J. d'Estournelles de Constant, director of the National Museums and the Louvre School*, p. 5.

— M. d'Estournelles de Constant discusses several innovations : notably the lecture-promenades, which have been most successfully conducted by former pupils of the Louvre School, and the introduction of an obligatory general course of Art History. The writer also mentions certain future changes in the arrangment of the Museum itself, of which perhaps the most important are the probable removal of the Marine Department and the enlargment of the Modern Sculpture division.

The Grecian chlamys, studied on the living model, *by Léon Heuzey, member of the Institute*, p. 12.

— In contrast to the civilian *himation*, the *chlamys* was the military cloak of the Greeks, the garment of horsemen and youths. It was composed of a heavy woolen tissue rectangular in shape, and approximatively 1 meter 40 c. by 2 meters 30 c. Attached at the throat by a clasp, the two floating ends, known poetically as « the Thessalian wings », hung down in pleats. In order to leave the right arm free, the opening of the chlamys usually shifted from the front to the right shoulder.

In color, the chlamys was dark, either black, red-brown or purple, until Herode Atticus, when white was used. Decorative bands of a contrasting color were often added along the two ends and the lower border. Under Alexander and his successors, this garment showed the influence of Oriental luxury in the beauty of the colors and the richness of the ornementation.

The Macedonians also modified the form of the chlamys by rounding off the two lower corners which impeded their movements. Thus modified, the chlamys strongly ressembled the Roman *trabea*, a demi-circular military mantle less ample than the *toga*.

American painters : Walter Gay, *by Louis Gillet, curator of the Chaalis Castle*, p. 32.

— Walter Gay may be considered as the founder of a school of « intimistes », in which the interior is treated as an end in itself and the human figure is eliminated. His love of the beautiful aspects of the past, especially the eighteenth

century, has inspired his charming series of pictures, from the *Medaillons* to the *Symphonies in gold* and the *Blue and white* of the Luxembourg.

The two schools of engraving : Frédéric Laguillermie, member of the Institute, *by Clement Janin*, p. 45.

— A sympathetic notice on this artist, who is a master amongst the finest interpretative engravers of the period and who gives here an original etched portrait of M. Léon Bonnat.

Unknown works of art in private collections : Pigalle's statue of the « Harvest-woman » or « Abundance » in the Maurice de Rothschild collection, *by Louis Réau*, p. 50.

— Hitherto attributed to J.-B. Lemoyne, this important work is unquestionably Pigalle's most beautiful female nude. The letters from the sculptor to the abbé Terray, discovered by M. Réau in the Archives Nationales, prove that the statue was executed in 1774, — twenty-six years after the *Venus* of the Berlin Museum and eleven before the *Young girl with the thorn* —, and belonged to a group of four figures by Pajou, Tassaert and Mouchy, which the abbe Terray had ordered for the decoration of his hotel, rue Notre-Dame-des-Champs.

Contemporary sculptors : Paul Troubetzkoy, *by Jeanne Brémontier*, p. 63.

— Born in 1866 of Russian and American parentage, the young sculptor early refused to follow the instruction of any art school, and it is perhaps due to this original development of his talent that Troubetzkoy has portrayed with such power and life the men and women of the period.

The Museums : the New Chinese collections of the Cernuschi Museum, *by H. d'Ardenne de Tizac, curator of the Cernuschi Museum*, p. 75.

— The new collections of the Cernuschi Museum, which has just been reopened, permit the student to follow the aspects of the art of the Far-East, as revealed by recent research, from the bronzes of the Tcheou period and the art of the Han, to the « Chinese Tanagras » of the Tang.

Florence INGERSOLL-SMOUSE.
Doctor of the University of Paris.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

LA MANUFACTURE DE SÈVRES

A PROPOS DE SON AUTONOMIE

Depuis un demi-siècle, la Manufacture de Sèvres n'a pas cessé d'être l'objet de critiques violentes, de discussions constamment renouvelées qui ne tendaient à rien de moins que sa suppression. Chose plus cruelle, elle a connu à maintes reprises l'éloignement des artistes indépendants, l'indifférence ou la désaffection du public. Si l'on veut bien regarder un peu loin dans le passé, il est facile de trouver les multiples causes de cette situation.

D'abord, des difficultés d'existence qui, au lendemain de la guerre de 1870, mirent une première fois en péril le sort de la maison. On la maintint, mais en ne lui accordant qu'un budget à peine suffisant pour ne pas disparaître. La conséquence fut qu'il devint impossible d'y appeler les artistes indispensables, d'y assurer, même à un personnel réduit, des conditions d'existence acceptables : fatalement, l'esprit d'initiative, l'activité devaient s'éteindre.

Une seconde cause d'affaiblissement réside dans l'organisation financière imposée à la Manufacture à la même époque. Depuis Bonaparte, celle-ci vivait liée à la maison du souverain qui lui assurait les ressources nécessaires à son fonctionnement ; or, à partir de 1871, Sèvres fut dotée d'un budget fixe de personnel et de matériel, c'est-à-dire que, depuis

cinquante ans, la Manufacture a vécu de ressources immuables, sans rapport avec la valeur de sa production ni avec le chiffre de ses ventes ou de ses commandes.

Et si l'on recherche, à côté de ces vices d'organisation, des erreurs d'un autre ordre qui ont pu rendre difficile la vie de la Manufacture, on constate qu'une part de responsabilité incombe sans doute également aux savants qui, pendant une grande partie du XIXe siècle, dirigèrent la maison. Brongniart avait posé en principe que Sèvres devait être « le conservatoire des arts céramiques », et tout son effort tendit à réaliser cette conception. Les services qu'il rendit à l'industrie sont incontestables, mais on peut douter que l'application de ces principes ait été favorable au développement de la Manufacture. Au nom de la science, Brongniart proscrivit l'admirable pâte tendre qui avait fait la gloire de Sèvres au XVIIIe siècle, et ses successeurs prétendirent être trop souvent les seuls juges, les seuls maîtres qui, au nom des mêmes principes, permettaient ou défendaient l'emploi de telle ou telle matière, l'usage de tel ou tel procédé, restreignant ainsi le champ laissé libre aux artistes. Or, Sèvres est, avant tout, une maison d'art, de laquelle on exige moins des produits rationnellement parfaits au point de vue chimique que simplement beaux ou aimables. La collaboration du savant doit être un moyen de réalisation; elle apparait fréquemment comme ayant été un but, une façon de démontrer l'excellence d'une matière ou d'un procédé. Sous cette influence, sont nés, chez les exécutants eux-mêmes, le goût de la trop grande perfection qui tue la fantaisie, et le mépris du « hasard heureux » que le véritable artiste sait utiliser. Et c'est ainsi qu'ont été réalisées tant de pièces de facture impeccable, mais froide et sans grâce, que l'on admire sans souhaiter les posséder !

De ces causes, et d'autres encore, est résulté l'oubli de la mission essentielle d'une maison comme Sèvres, mission qui est de « produire ». En fait, tout le mal est venu de ce que la Manufacture n'a plus eu, depuis cinquante ans, de destination précise. Qu'était-elle au temps de sa splendeur, en ce charmant XVIIIe siècle qui la vit naître et grandir sous la protection éclairée de Mme de Pompadour? Une entreprise commerciale, gérée d'abord par une compagnie privée, acquise ensuite par le Roi. Alors, pour vivre, il lui fallait plaire et répondre aux exigences d'une

clientèle raffinée : et cette nécessité stimulait l'effort, engendrait l'obligation d'un renouvellement incessant. Plus tard, après la période mouvementée de la Révolution, Bonaparte vit tout de suite le parti qu'il pouvait tirer d'une institution telle que Sèvres et lui assigna pour mission d'être un instrument de sa gloire : il en fit un moyen de propagande. Après lui, tous les souverains en usèrent de même, et jusqu'en 1870, la Manufacture eut un rôle à jouer. Après 1870, au contraire, on eut le grand tort de ne pas reconnaître qu'une maison de production doit nécessairement avoir un but pratique, répondre à une utilité. On se contenta d'en faire un « conservatoire des arts céramiques » pauvrement doté : et l'on vit commencer ce long temps d'hésitations, de recherches théoriques, de tâtonnements, d'efforts souvent sans résultats qui a duré quarante ans. Cela est si vrai que toutes les périodes pendant lesquelles on peut noter une reprise d'activité correspondirent à de grandes expositions, 1889, 1900, parce que, à ces moments-là, la Manufacture poursuivait un but précis.

Si l'on part de ce point de vue que, pour prospérer, un établissement tel que Sèvres doit avoir une destination, le sens des réformes à réaliser s'affirme et s'éclaire. Il faut d'abord rendre à la Manufacture, à ses chefs, à ses artistes, à ses artisans, le sentiment de leur responsabilité ; il faut que le succès de l'une et les bénéfices des autres soient le résultat de l'effort commun. En notre temps, Sèvres ne peut trouver le sens de son activité que dans la nécessité de vivre, donc de plaire.

Alors, soucieuse du goût public, la vieille Manufacture sera forcée de sortir de son isolement un peu orgueilleux, de se mêler pour son plus grand bien à la lutte artistique, d'appeler à elle tous ceux que passionnent les arts du feu, de s'attacher les chercheurs et les audacieux, de se vivifier sans cesse au contact de talents nouveaux, d'ouvrir largement ses portes aux hommes et aux idées. Pour être grande, Sèvres doit « vivre de son temps ». Une seule chose importe : réaliser de belles œuvres en harmonie avec l'art de notre époque, en accord avec la tradition française, c'est-à-dire susceptibles de tenir leur place dans nos intérieurs où se côtoient, sans se nuire, les vestiges du passé et les productions contemporaines.

Cette conception du rôle de Sèvres entraine-t-elle une modification profonde du fonctionnement de la maison, compromet-elle l'avenir des institutions annexes, Musée céramique, École nationale de céramique, Laboratoire d'essais et de recherches, qui ont si souvent justifié le maintien de la Manufacture ? Nullement, mais elle rend nécessaire le changement de quelques habitudes d'esprit, la volonté de vivre en communauté avec le mouvement contemporain, surtout la soumission de tous à un but unique : la création d'œuvres capables de contribuer au renom de l'art français. Elle exige aussi la mise à leur place, si l'on peut dire, de tous les éléments qui constituent actuellement la Manufacture.

Et c'est là qu'apparaît l'urgente nécessité de l'autonomie pour la Manufacture. Selon le projet actuellement soumis au Parlement, celle-ci sera appelée, dans un délai limité, à vivre de ses ressources; libérée des entraves de toutes sortes qui empêchent son développement, elle retrouvera un but, une raison d'exister et de produire, et ce seront le but et la raison qu'elle avait aux époques les plus brillantes de son passé; elle connaitra cette destinée, la plus belle de toutes, de devoir sa renommée et sa vie même au succès de sa production.

Quant au Musée céramique de Sèvres, si riche de spécimens admirables qui font de lui la collection la plus complète du monde, mais si pauvre de ressources par suite de la dépendance dans laquelle il est placé vis-à-vis de la Manufacture, il doit se développer dans les mêmes conditions que les autres musées nationaux, jouir des mêmes avantages et de la même liberté. Lorsque la Manufacture sera autonome, il disposera, au budget de l'État, d'un chapitre spécial, lui assurant les ressources qui lui sont nécessaires, sans faire appel au concours de la Manufacture. Sa façon, à lui, de se mêler à la vie contemporaine sera de continuer, comme l'essai vient d'en être fait avec succès, la présentation périodique d'œuvres de céramistes modernes et de créer, peu à peu, pour l'avenir, une collection, combien précieuse, des meilleures productions des artistes de notre temps.

L'École nationale de céramique, dont vingt-cinq ans d'existence ont démontré l'utilité et indiqué l'avenir, formera, en plein accord avec les directives de l'enseignement technique, les chefs dont l'industrie céramique a un si grand besoin. Pourvue, elle aussi, d'un budget propre,

distinct de celui de la Manufacture, elle continuera à trouver dans celle-ci les instructeurs qui lui sont nécessaires, le champ d'expériences indispensable à la formation pratique de ses élèves. Mais, plus indépendante, elle devra envisager délibérément une liaison intime avec l'extérieur, chercher au dehors la connaissance des autres matières que la porcelaine et le grès, des autres procédés que ceux employés à Sèvres.

Le Laboratoire d'essais et de recherches industrielles, enfin, auquel incombe la mission de faire de Sèvres le « conservatoire des arts céramiques », dont le rôle est, toujours pour les mêmes raisons, encore mal défini, est appelé à prendre une importance et un développement considérables. Lui aussi, pour répondre à son but, doit tourner son activité vers l'extérieur, entretenir des relations permanentes et étroites avec ceux qui travaillent, qui fabriquent et auxquels se posent constamment des questions que seul le laboratoire peut résoudre. Sa place est à Sèvres, parce qu'un centre d'études et de recherches de cette nature doit avoir à sa disposition, non seulement des appareils de laboratoire, mais l'outillage industriel indispensable à la réalisation d'expériences pratiques. Il doit, pour rendre le maximum de services, être l'organisme d'études de l'Institut de la céramique française, récemment créé pour organiser l'enseignement et assurer le développement de cette industrie.

Ce rapide exposé de programme se résume tout entier, en fait, dans la volonté de faire vivre Sèvres en communion intime avec la vie artistique, scientifique et industrielle de notre temps, d'en faire un centre de recherches, d'études et de fabrication parfaite, d'ouvrir à tous ceux, artistes ou techniciens, qui travaillent et qui cherchent, cette maison dans laquelle tant de gens croient encore qu'il y a des « secrets » ! Ainsi Sèvres, sa manufacture, son musée, son école, ses laboratoires constitueront réellement un établissement national, utile au pays par sa production propre, par l'aide qu'il apportera à la diffusion de l'art et du goût français, par sa collaboration aux progrès d'une industrie essentiellement française.

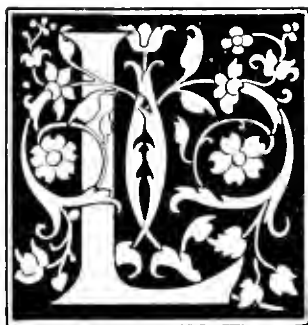
G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD,
Administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres.



Cl. Serv. des B.-A. d'Italie.

PIERO DELLA FRANCESCA. — SUIVANTES DE LA REINE DE SABA.
Détail de la fresque : *Visite de la reine de Saba à Salomon.* — Arezzo, S. Francesco.

A PROPOS DE PIERO DELLA FRANCESCA



Les amoureux de l'Italie, en y revenant après la guerre, doivent s'attendre à y trouver, comme ailleurs, de grands changements, qui sont d'autant plus sensibles dans le pays élu où tout semblait concerté pour une vie à la fois noble et facile. Cependant, c'est déjà beaucoup d'y revoir ce qui n'a point varié et, quand on descend en Toscane, ce paysage accueillant entre tous et qui, si riant qu'il soit dans ses plaines et dans ses vallées, s'élève pourtant, par des modulations presque insensibles, jusqu'aux accents les plus austères. Quelle joie, pour le voyageur épris de ces choses, de retrouver, à travers ces campagnes, les œuvres d'art, où l'esprit épars en elles se concentre ! Quelle joie, parmi tant de maîtres dont les plus modestes ont leur saveur, de renouer, avec

ceux que nous préférons, notre ancienne amitié! Je m'étais ainsi donné pour objet, dans le tour que je faisais l'automne dernier, de revoir quelques œuvres de Piero della Francesca, et, si ma prédilection pour ce peintre unique n'avait pas suffi, j'aurais eu, pour justifier mon dessein, une autre raison : je savais que les fresques de l'église San Francesco, à



Cl. Serv. des B.-A. d'Italie.

PIERO DELLA FRANCESCA. — VUE D'AREZZO.

Détail de la fresque : *l'Invention de la vraie Croix.* — Arezzo, S. Francesco.

Arezzo, qui sont l'œuvre la plus importante du maître, avaient été récemment nettoyées et qu'elles y avaient gagné d'être devenues bien plus visibles. Pourtant, ce n'est pas à Arezzo que je me suis rendu d'abord : je voulais revoir avant Borgo San Sepolcro, où Piero est né. Après avoir quitté l'heureuse vallée toscane, j'arrivai, par un clair midi qu'inquiétaient pourtant de grands nuages, à la petite cité montagnarde. Je reconnus ses remparts à demi mangés par la verdure, ses rues

tournantes, sa tour isolée. Une pierre d'un gris bleu ou jaune a remplacé ici la brique facile. L'aspect des choses serait rude, si le temps ne l'avait usé. Grâce à lui, en effet, aucune ligne n'est plus intacte, aucune ne s'impose plus sur le ciel; il a tout entamé, effrité, rongé, de sorte que l'âpre bourgade finit par avoir dans son contour une douceur involontaire. Une grande et noble fabrique de Vasari, où l'emphase de l'architecte semble avoir été modérée par l'influence rustique du lieu, s'élève sur de hautes arcades, à côté de l'église. Celle-ci ne garde plus les deux tableaux de Piero qui, si elle les eût conservés, auraient suffi à faire de Borgo une capitale des arts; *la Nativité* et *le Baptême du Christ* ornent maintenant la National Gallery à Londres, et la fresque qui représentait un Hercule imberbe est allée, à Boston, enrichir la collection Gardner. Mais il reste, au musée, *la Résurrection*, le *Saint Louis de Toulouse*, la *Madonna del Parto*, et ce grand tableau d'autel qui est regardé comme le premier ouvrage du maître et où son génie indépendant s'annonce déjà d'une façon sûre. Continuant mon voyage par Pérouse, j'y ai revu, à l'Académie, le grand polyptyque attribué à Piero, où l'ange de l'Annonciation, ainsi que les scènes de la prédelle, portent sa marque certaine, mais dont les saints sont bien trop gauches et trop empêtrés pour ne relever que de lui. Me voici, maintenant, près d'Arezzo. Laissant derrière moi les étroites villes de la montagne, j'aperçois déjà celle-ci, plus molle et plus desserrée, au bord de la plaine. Impatient du plaisir auquel je touche déjà, je ne saurais cependant en prévoir toute la variété ni la richesse. Arrêtons-nous un moment sur ces sensations délicieuses.

Il y a sans doute quelque chose d'enivrant, pour le voyageur, dans la première découverte qu'il fait des choses. Mais s'il s'agit d'œuvres vraiment belles, les retours sont encore plus doux. Déjà sûrs de ce que nous allons retrouver, nous savons pourtant que, dans cette reconnaissance, il y aura place encore pour de nouvelles révélations, et il n'y a peut-être pas de plaisir plus pénétrant que d'attendre ainsi la surprise dans les cadres de la certitude. Ces sentiments d'une ardente délicatesse ne se peuvent comparer qu'à ceux de l'amour. Mais voici Arezzo, ses rues, ses places et, bientôt, l'église. J'obtiens de la faire ouvrir. J'y avance d'un pas rapide, j'arrive au chœur, je vois les fresques :



Cliché du Serv. des B. A. d'Italie

PIERO DELLA FRANCESCA. — SALOMON ET LA REINE DE SABA.

Détail de la fresque : *Visite de la Reine de Saba à Salomon*. — Arezzo, S. Francesco.

ô magnificence ! Dégagé des impuretés qui le voilaient, le puissant et pacifique génie du peintre éclate sur ces murailles comme une lune d'argent. Ces peintures, comme on sait, sont consacrées à l'*Histoire de la sainte Croix*, et il me suffira de rappeler la magnifique économie de cette légende, qui, d'un rameau de l'arbre du bien et du mal, planté dans la bouche d'Adam enseveli, fait jaillir l'autre arbre, sur le bois duquel le Christ viendra opérer le rachat du monde. Voici les deux incomparables batailles, la reine de Saba à genoux, et, dans le groupe superbe des suivantes, celle qui traîne un manteau vieux rose; un monde auguste et tranquille s'offre à nos yeux. Ce qui frappe d'abord dans les personnages que nous contemplons, c'est leur massif, leur solide aplomb : tous les hommes ressemblent à des magistrats; toutes les femmes, avec leur large cou, leur air robuste et dormant, ont une grandeur romaine. Les plis mêmes des draperies ne se perdent jamais en jeux babillards. Mais, sur ces scènes si fortement construites, le peintre verse l'espace et l'air. Entre les lignes sûres et minces de son dessin, il parque, il étend, il assortit des couleurs pâles et tendres. Sous cette profusion d'atmosphère, le modelé même des corps s'aplanit, se calme, et droits et solennels, dans leur majesté rêveuse, les personnages de ces fresques me paraissent tous mériter la comparaison qui me venait à l'esprit en regardant la Madeleine peinte par le maître sur le mur de la cathédrale : on dirait des colonnes au clair de lune. Ainsi, Piero della Francesca, qui paraît d'abord le plus solide des peintres, finit par en être le plus suave.

C'est une qualité commune aux vieux maîtres toscans que la franchise et, pour ainsi dire, la droiture héroïque avec laquelle ils abordent le réel. Chacune de leurs œuvres est le mâle aveu de ce qu'ils savent et de ce qu'ils ignorent, et ils nous font bien voir le courage artistique tel qu'il est en vérité, aussi clair, aussi beau que le courage militaire. Mais le réalisme de Piero est si probe et si fort, si sobre et si tenace à la fois, que, parmi tant d'artistes animés de la même passion, il le distingue et le met à part. Sans doute, on reconnaît chez lui une forte influence de l'antique. Mais, bien loin de l'encombrer, celle-ci cède sans conteste à l'observation acharnée du réel. Piero, de plus, est peut-être le seul à avoir si nettement porté son étude, au delà du dessin et de la perspective linéaire, sur tout ce qui concerne les ombres, les



Cliché Alinari.

Piero della Francesca. — Visite de la reine de Saba a Salomon.

Ensemble de la fresque. — Arezzo, S. Francesco.

lumières, les dégradations des couleurs, et, autant que ses peintures, en fait foi le trait écrit par lui, que Harszen a retrouvé à l'Ambrosienne. L'espace devient un personnage de ses compositions, si ce n'est le principal. Que l'on compare, pour en juger, aux fresques dont nous parlons celles qu'Agnolo Gaddi, moins de cent ans avant, avait peintes sur le même sujet, dans le chœur de Santa Croce, à Florence : on n'y voit qu'une presse et une cohue de personnages. Chez Giotto, il est vrai, il n'en était pas ainsi : une ordonnance grandiose règle les drames qu'il représente; mais, dans la majesté idéale où il se plait, les espaces qu'il ménage ne sont guère que des trous, des vides. Chez Piero, ce sont des pauses sereines et, dans ces intervalles, toute la nature apparait. Le paysage qui s'étend derrière la reine de Saba est aussi libre, aussi dégagé, aussi heureusement résumé que ce qu'ont peint les modernes. Le Tibre qui sépare l'armée de Constantin de celle de Maxence est céleste et frais comme un regard de la nature jeté entre les batailles des hommes. La petite Arezzo, qui surgit derrière l'*Invention de la Croix*, avec ses murailles unies et claires, montre sans doute encore la naïveté des primitifs, mais déjà, par la justesse de l'effet produit, évoque les tableaux d'Italie où Corot saura peindre ainsi, sur des surfaces limitées par les lignes les plus simples, le sommeil égal et tranquille de la



Cliché Alinari.

PIERO DELLA FRANCESCA. — BATAILLE ENTRE HÉRACLIUS ET CHOSROÈS.
Ensemble de la fresque. — Arezzo, S. Francesco.

lumière. Il ne s'agit plus ici du ton local tel qu'on le voit chez Fra Angelico, par exemple, où les couleurs, sans échanger aucune influence, sont tendrement placées l'une à côté de l'autre, ainsi que des fleurs par un jardinier. Piero les associe vraiment dans la fête où il les tempère : seul il a vraiment su peindre l'air, il en inonde ses personnages, et l'on dirait que c'est ce qui leur donne cette apparence distraite, et qu'ils sont comme un peu étourdis d'avoir bu ce philtre nouveau, répandu pour la première fois dans la peinture. De cet apaisement vient peut-être, en partie, l'étrangeté indéfinissable attachée à ces fresques, et aussi de l'effort même que fait le peintre pour saisir tous les mouvements qu'il retrace. Pour être plus sûr de les fixer, il les fige. Tous ses personnages semblent à jamais surpris dans l'attitude qu'il leur a donnée. Qu'on regarde les deux batailles, et non pas tant la victoire providentielle de Constantin sur Maxence, qui ne souffre point de débat, que le combat où se mêlent les armées de Chosroès et d'Héraclius. Les traits volent, les lances se rompent, des chevaux ruent, on croit entendre l'aigreur des cris. Mais la rencontre des couleurs, loin de répondre à tant de fureur, n'est qu'une immense conciliation, et, d'autre part, le peintre s'est si bien emparé de chaque geste des combattants, il les a tous si bien emprisonnés dans leur attitude que cette bataille si âpre n'est pas

vraiment animée : un charme semble suspendre les coups; l'épée s'enfonce en vain dans la gorge des mourants impassibles : c'est une bataille enchantée.

Certains artistes s'expriment assez clairement, on voit où ils vont et d'où ils viennent. D'autres, comme dégagés de l'époque qui les a produits, ressemblent à ces astres écartés qui brillent au ciel dans un canton solitaire. Tel est le cas de Piero. Élève de Domenico Veneziano, montrant plutôt, il nous semble, l'influence d'Andrea del Castagno, atteint peut-être par celle des Flamands, il a lui-même formé des élèves remarquables, mais qui tous retombent dans la suite de l'art. Lui seul il reste en dehors. Ses œuvres, dès qu'on en a saisi le vrai caractère, ne se laissent plus confondre avec celles d'aucun autre. Parmi elles, je n'aurai pu revoir cette fois que la fresque de Rimini et, à Milan, le superbe *Portrait de Dominicain* du musée Poldi-Pezzoli. Mais je n'aurai revu ni la *Vierge* de Sinigaglia, ni la petite *Flagellation*, si concentrée et si précieuse, d'Urbin, ni le *Saint Jérôme* de Venise, ni le tableau sans égal de la Brera, où, autour de l'Enfant endormi, la grave influence du sommeil semble gagner tous les personnages, tandis qu'au-dessus d'eux, un œuf, pendu à une chaînette, met dans l'air inerte sa ponctuation mystérieuse. Cependant, revenu à Florence, j'y ai admiré à loisir les deux portraits à double face du duc Frédéric d'Urbin et de sa femme Battista Sforza. On ne peut rien voir de plus léger ni de plus dense. Chaque visage, de profil, s'inscrit sur l'espace d'une ligne si ténue et si incisive qu'elle semble gravée sur l'air. Mais ces figures le cèdent encore aux deux triomphes peints sur le revers. Devant un paysage silencieux où un large estuaire entame la surface des champs, la duchesse et le duc avancent, siégeant chacun sur un char, auprès des vertus qui leur sont propres et qui, dans leurs petites proportions, n'en gardent pas moins l'aplomb solennel, l'air magistral qui caractérisent les filles du maître. Ce qui ne peut se décrire, c'est la richesse, la simplicité, la magie de ces couleurs mates et grasses, étalées comme des émaux, comme des crèmes, et que cerne un trait infaillible. Les licornes qui traînent le char de la duchesse sont d'un brun épais et doux qui se confond presque avec celui du sol; les chevaux, pareils à ceux d'un bas-relief antique, qui sont attelés au char du duc, tout blancs, et relevés à peine

d'un poitrail rouge, se détachent par on ne sait quelle prestigieuse subtilité du fond d'eau placé derrière eux et qui est presque aussi clair. Une extase immobile emplit ces petits tableaux et les rend immenses. Dans leur perfection énigmatique, ils semblent, pour ainsi dire, n'avoir pas de date : on les croit uniques. Mais non. Au fond des brumes du Nord, un autre



Cliché Serv. des B.-A. d'Italie.

PIERO DELLA FRANCESCA. — GUERRIERS ET CHEVAUX.

Détail de la fresque : *Bataille entre Héraclius et Chosroès.* — Arezzo, S. Francesco.

talent répond. Par ce qu'ils ont à la fois d'aigu et de limpide, de vaste et de concentré, de simple et d'insigne, par la rareté même du charme qu'ils jettent sur nous, les tableaux de Piero della Francesca évoquent ceux de Vermeer de Delft.

Il ne s'agit pas ici d'une comparaison, mais seulement d'une correspondance, et que je crois juste, car je la trouve dans l'approfondissement même de mon plaisir. Piero, comme Vermeer, ne semble vouloir

que s'assujettir au réel, mais, sur cette copie, se répand, sans qu'on puisse savoir comment, tout l'esprit des rêves. D'autres artistes, même parmi les plus grands, nous laissent saisir, dans certains partis pris, certains goûts arbitraires, certaines déformations méditées, les attaches du style qui se développe dans leurs tableaux et comme la formule extérieure de leur génie. On peut, je crois, entendre en ce sens le mot de grand caricaturiste, que Gauguin applique à Michel-Ange, et qu'il étend à Rembrandt. L'âme de ces deux maîtres se déroule complaisamment dans leurs ouvrages. La fête réglée par un Piero ou un Vermeer, plus modeste, est aussi plus mystérieuse. Bien loin de s'y produire, on dirait que l'ordonnateur s'en absente. Rembrandt s'est peint lui-même à plusieurs reprises. La seule fois que Vermeer ait laissé saisir par son art sa propre personne, dans le tableau de la collection Czernin, le taciturne enchanteur ne s'est représenté que de dos, il ne nous a pas livré son visage. Mais c'est surtout dans la souveraine discrétion de l'œuvre que cet effacement se fait sentir. Piero della Francesca ne laisse voir aucune autre application que celle de serrer la nature d'aussi près qu'il peut, et pourtant, dans ces peintures où l'on ne peut noter aucun écart volontaire d'avec le réel, ni la moindre recherche artificielle du style, un style souverain éclate partout sans s'attacher nulle part. Que l'on contemple, dans les fresques d'Arezzo, Constantin et le groupe de chevaliers qui le suit. Que peut-on voir de plus fidèlement vrai, de plus étroitement exact ? Que peut-on voir aussi de plus supérieur aux petitesses des individus, de plus purifié de tout accident, d'aussi essentiellement féodal ? Sous le déploiement hautain des enseignes, sous le jet rigoureux des grandes lances, sous la tranquille étrangeté de leurs cimiers, ces chevaliers semblent n'avancer que sur le sol le plus proprement terrestre, sur le terrain même de leurs batailles et de leurs fiefs, et cependant, de la même allure irrésistible et massive, ils envahissent les régions de l'art immuable. Qu'on regarde à présent un tableau de Vermeer, la vue de Delft, par exemple, au musée de La Haye. Là aussi, le peintre semble n'offrir au monde qu'un miroir, mais c'est un miroir magique. Son tableau paraît n'être que le reflet du réel, et ç'en est la transfiguration complète. Oui, voici, dans leur identité, leur modestie même, les choses que nous voyons tous les jours. D'où vient qu'elles

nous apparaissent en même temps avec cette magnificence muette, cette plénitude imposante, comme si elles étaient transportées dans un autre monde, monde sans incertitude, sans erreur, paradis auguste et limpide où il n'y aurait que des révélations parfaites? Ce prestige d'immobilité, on en retrouve sans doute quelque chose dans beaucoup d'œuvres



Cliché Serv. des B.-A. d'Italie.

PIERO DELLA FRANCESCA. — NOTABLES DE JÉRUSALEM ADORANT LA VRAIE CROIX.
Détail de la fresque : *Restitution de la vraie Croix à Jerusalem par Héraclius.* — Arezzo, S. Francesco.

anciennes. C'est une des conquêtes de l'art moderne d'avoir réussi à saisir les aspects les plus passagers, et de nous avoir fait sentir, pour ainsi dire, la pointe aiguë du moment. Les maîtres d'autrefois se donnaient un autre objet. Ce n'étaient pas des chasseurs d'instants. Loin d'être l'image d'une sensation unique, leurs tableaux sont faits de l'amas de sensations sans nombre descendues dans la réflexion de l'artiste. Ainsi, peut-être, ils piquent moins vivement notre sensibilité, mais ils intéressent plus

notre esprit ; ce qu'ils perdent en acuité, ils le regagnent en permanence. Si nous devions emporter dans un autre monde une image de celui-ci, il semble qu'un paysage de Claude ou de Poussin y suffirait presque, tant il condense de moments divers dans sa profondeur sereine. Mais le pouvoir d'évocation d'un Vermeer va plus loin encore. Qu'on pense à la fascination qu'exercent sur nous, dans ses tableaux, les moindres objets : une carte appliquée au mur, un pot de faïence, une perle qui pend à l'oreille d'une femme et qui semble tirée de la mer des songes. Cette vie distincte de l'objet, on la trouvait chez les primitifs ; mais, à mesure que le sentiment de l'ensemble gagne et s'établit dans les arts, l'existence particulière de chaque chose s'y perd et s'y noie. Vermeer seul la sauve et l'augmente. Tout est large et spacieux dans ses tableaux, et pourtant, par une réussite sans égale, il y conserve ce qu'il y avait d'essentiel dans l'art intense et minutieux des Van Eyck. D'autres artistes de son temps, Terborch, Pieter de Hooch, ont admirablement rendu le repos, l'engourdissement béat des choses ; mais ils n'ont pas le mystère de Vermeer. Dans leurs tableaux plus bourgeois, la banalité de la vie se fait admettre ; celle-ci ne franchit jamais les barrières de cristal que Vermeer lui oppose. Lui seul, parmi ses contemporains, a su peindre l'immobilité avec ce qu'elle comporte de rassemblement, de fixation, d'excellence. C'est le même réalisme supérieur au réel qui triomphe chez Piero. Sans doute, bien des différences les séparent, et d'abord celle qui résulte de leurs deux techniques : avec la même netteté sans poussière, les tableaux de Piero sont plus aériens, ceux de Vermeer plus gras et plus opulents. Mais, dans les uns et dans les autres, tout semble également fixé pour toujours, et cette fixité va parfois jusqu'à leur donner un charme un peu morne ou un peu morose. Piero et Vermeer sont des peintres de l'immobilité : on pourrait aussi les appeler peintres du silence. On ne s'étonne pas qu'ils nous aient laissé si peu d'œuvres, quand on considère ce que chacune des leurs représente et concentre. Par une ressemblance de plus, ils ont tous deux affectionné, pour la faire régner sur leurs images, une heure abstraite et semblable à celle des deux crépuscules, heure sans or qui confère aux objets qui s'y produisent une pâle et mystérieuse évidence. Plus suave chez le Toscan, plus glaciale chez le



VERMEER DE DELFT. — LA FILLE AU VERRE DE VIN.

Musée de Brunswick.

Cliché Bruckmann.

Hollandais, c'est elle qui bleuit les tableaux de Piero qu'on voit à Londres et à Florence, comme elle trempe celui de Vermeer, assez gâté, mais toujours merveilleux, *la Fille au verre de vin*, qu'on admire au musée de Brunswick. Dans une chambre un peu dégarnie, dont le vide, par la façon dont il est mesuré, n'est pas sans rappeler l'intérieur peint par Piero dans la prédelle de Pérouse, une jeune femme est assise, habillée d'une grande robe vieux rose, comme le manteau de la servante à Arezzo, et elle élève dans l'air assourdi la frêle opale d'un verre de vin, d'une main que soutient un cavalier qui se penche. La tête détournée, elle a cet air distrait qui est aussi celui des filles de Piero, et le soir semble figer son petit rire un peu imbécile. Par la fenêtre entr'ouverte, où des armoiries peintes dans le vitrail ne laissent entrer le jour qu'en le blasonnant, pénètre la froideur de l'heure. Au fond de la pièce, on voit une table, où deux citrons retentissent fixement sur un plat, et près d'eux, un pot d'une blancheur dense et une serviette pendante, et celle-ci, comme la robe de la femme et le manteau du cavalier, a ces plis naturels et sans bavardages qui plaisaient de même à Piero. Derrière la table, un autre homme accoudé et comme lointain se perd dans sa songerie, et la seule présence de ce boudeur taciturne donne à cette œuvre si précise une résonance presque infinie, tandis qu'au-dessus de lui, sur le mur, un grand portrait voilé par l'ombre semble un dernier assistant, plus mystérieux encore.

Il est une dernière peinture de Piero que je voudrais signaler et, pour ainsi dire, suspendre au croisement même des rapports que j'ai essayé d'établir. Elle se trouve au musée de Berlin et, comme le tableau d'Urbin, qu'on a voulu donner à Laurana, mais que de bons juges attribuent toujours à Piero, ce n'est qu'une étude d'architecture. L'homme n'y paraît point. Ce n'est, derrière un portique, qu'une allée de palais dont la perspective aboutit à la mer où se soulèvent des navires. Mais ce grand décor rayonne d'une poésie étrange. Rien n'y trouble l'harmonie exacte des lignes qui se fuient, se coupent, poursuivent librement leurs jeux absolus, et il n'est pas jusqu'au pavement régulier, tout pareil à ceux qu'emploiera Vermeer, qui, par la seule répétition de son dessin, n'entraîne l'esprit dans une sorte d'ivresse abstraite. Il y a entre ces lignes correctes, comme une splendeur d'espace et de vide, comme une pompe déserte

aussi belle que tous les cortèges : on croit y voir la fête que se donne le génie du peintre.

Nous n'avons cherché, dans ces quelques pages, qu'à préciser la nature du ravissement que nous apportent les œuvres de deux solitaires qui se sont élevés à des hauteurs où il nous semble qu'ils se répondent. La place nous manque pour aller plus loin dans la recherche de leur secret. On n'a que peu de renseignements sur l'un et sur l'autre : leur art même comporte l'idée d'une vie unie, et les deux magiciens ont dû être regardés par leurs contemporains comme des hommes tout ordinaires. Si leur vie était offerte à nos yeux, nous n'y verrions sans doute que du travail. Nul n'a dû jouir du monde avec plus d'ivresse que de pareils peintres, mais une disposition sérieuse les portait à croire qu'il ne suffit pas de s'abandonner, et ils savaient que ce n'est que par un labeur acharné qu'un artiste arrive enfin à pouvoir dégager son âme. Il y a un faux air de liberté dans les œuvres des commençants, et ceux-ci, pour peu qu'ils se flattent, croient aisément qu'ils ont fait exprès tout ce qu'ils ont produit par hasard; mais la liberté véritable est la conquête tardive des maîtres. Ceux que nous venons d'évoquer ont passé leur vie à étudier. Vasari parle de Piero comme d'un savant. Cette étude s'appliquait à la technique même de la peinture, qu'ils ne se lassaient point de raffiner et d'enrichir, aux sciences qui étaient à leur sens comme le support de leur art, à la nature enfin, qu'il s'agissait toujours d'égaler. En même temps que leur art s'approfondissait davantage, leur rectitude naturelle, une saine modestie, peut-être un discret dédain devaient les éloigner de toute singularité arbitraire. Ces maîtres si rares n'avaient rien de volontairement inintelligible et sans doute ne se croyaient-ils pas assez à part du commun des hommes pour donner à leurs tableaux un aspect qui ne fût pas lisible pour tous. Un tel consentement ne pouvait en rien gêner leurs recherches, car ce n'est pas à leur surface, c'est dans leur profondeur que les œuvres supérieures sont secrètes. Parmi le poignant désordre des arts modernes, alors que tant de talents restent indécis, ou ne se signalent que par de fades extravagances, l'esprit trouve un réconfort à s'arrêter sur l'austère discipline de ces vrais maîtres.

ABEL BONNARD.

PETITE HISTOIRE DE LA PORCELAINE DE CHINE

A PROPOS D'UNE GRANDE COLLECTION[1]



FIG. 23. — STATUETTE DE SI-WANG-MOU.
Fabrique de Fou-Kien, XVIIe s.
Musée du Louvre.
Collection Grandidier (2).

La dynastie des T'sing ne commence vraiment qu'au règne de Tchouen-tche (1644-1661), qui, après le suicide du dernier empereur Ming, s'empara de la totalité de l'Empire chinois et rouvrit la manufacture de Tcheng-te-tchen. Avec son fils K'hang-hi, nous arrivons certainement à la plus belle période de la porcelaine chinoise. La qualité de la céramique a gagné depuis les Ming, les couleurs puissantes des émaux de la *famille verte* et les belles pièces bleu sur fond blanc s'allient avec des décors ayant conservé la grande allure artistique de l'époque précédente ; des sujets tirés des légendes religieuses et de la littérature historique ornent les grands vases aux formes élégantes et la série des biscuits, dans ses tons jaunes et verts avec de l'aubergine, offre une multiplicité de petits objets étranges et curieux, tandis que, dans les monochromes, on voit apparaître le sang de bœuf, le peau de pêche et le rouge corail. L'extrémité de la base des vases se termine alors par un rentrant, sorte de cavet permettant de les encastrer dans des montures de bois.

L'essor de cette rénovation de la céramique est dû à Lang T'sing tso, vice-roi de Kiang-si et de Kiang-nam, de 1665 à 1668, et directeur, par sa fonction, de Tcheng-te-tchen : il aurait donné son nom au célèbre

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXVIII, pp. 243 et 287.
2. Tous les objets reproduits au cours de cet article font partie de la collection Grandidier.

sang de bœuf, ou *Lang-yao*. Après une période de troubles intérieurs, la fabrique impériale passe aux mains de Ts'ang Ying Houan, nommé au contrôle des travaux impériaux en 1682 ; pendant sa direction et sous l'influence des Jésuites, l'art céramique arrive à son plus haut développement. La Compagnie anglaise des Indes s'établit à Calcutta en 1686, tandis que la Compagnie française, fondée en 1642 par Richelieu, se reforme par les soins de Colbert en 1664, pour ne devenir vraiment florissante que sous la Régence.



Fig. 24. — Pot.
Décor bleu et blanc, ép. K'hang-hi (1662-1722).

Nous pouvons avoir une idée exacte de la fabrication de la porcelaine chinoise à cette époque par la lettre si intéressante du P. d'Entrecolles, qui donne une description de Tcheng-te-tchen en 1712 : la ville, alors très importante, possédait environ 3.000 fours ; les potiers travaillaient principalement sur des modèles venus d'Europe ; l'exportation était considérable, mais le commerce ne se faisait guère que par les Hollandais.

Pour cette dynastie, les marques sont nombreuses ; celle de K'hang-hi se rencontre surtout à la fin du règne ; au début, on trouve souvent l'anneau bleu vide ou entourant un symbole. A partir du XVIIIe siècle, pour les règnes de Yong-tcheng et de Kien-long, ce sont généralement des marques de dates en sceau, en creux, en relief, quelquefois rouges au lieu de bleues, et même en or.

Si la collection Grandidier a été pauvre pour les pièces archaïques, riche pour les Ming, elle est la première pour les pièces K'hang-hi. Nous y trouvons de beaux sang de bœuf, présentant tous les caractères distinctifs de cette série : l'émail rouge cerise au-dessous des épaules, rouge sang au-dessus ainsi qu'à la base, où l'émail forme des amas,

et la bande blanche sans émail à l'orifice et à la base. Il y a encore quelques jolis petits vases en peau de pêche ou en fraise écrasée et un grand vase, de forme très élégante, d'un superbe rouge corail.

Le bleu et blanc de la porcelaine K'hang-hi est certainement le plus beau de la céramique chinoise; la décoration d'un bleu que M. Hobson dit d'un « pur bleu saphir » se détache sur un fond blanc comme du lait. « Les dessins, dit-il, sont, comme sur les porcelaines Ming, obtenus d'abord par un trait, mais ces contours à peine visibles diffèrent des forts contours Ming, et la couleur qui les remplit n'est pas un enduit uni comme sur les bleu et blanc Ming, mais un bleu vibrant de profondeur graduée [1] ». Parmi les pièces les plus réputées de cette série, il faut parler des pots à couvercles, décorés de fleurs de prunier ou d'aubépines blanches sur un fond bleu imitant la glace fondante, qui servaient à offrir les présents de nouvelle année; ils portent sur l'épaule une bordure dentelée et le col n'est pas verni; mais les couvercles authentiques sont rares, ils sont alors remplacés par des pièces de bois tournées, gravées et ajourées (fig. 24).



Fig. 25. — Flacon a vin en forme de caractère Fou (bonheur).
Décor en trois couleurs sur biscuit; ép. K'hang-hi.

On rencontre, dans ce groupe de bleu et blanc, beaucoup de porcelaines d'exportation portant souvent la marque de Tcheng-houa; ce sont des vases décorés de dessins floraux, de daims, de phénix, etc.;

1. Hobson. *Chinese pottery and porcelain*, vol. II, p. 129.

ou des services de table ornés de paniers de fleurs, de dragons sur des vagues, des Cent antiques, pièces d'un bleu lourd et sombre, ayant généralement, comme marque, un symbole au centre d'un anneau. Il existe encore une petite série d'imitation de Delft.

Les glaçures en trois couleurs sont la gloire des Ming et ne leur ont pas survécu. On voit apparaître sous les T'sing le groupe des trois couleurs sur biscuit dont le dessin est, ou gravé, ou obtenu par un trait peint, ou sans trait peint, rempli de vert, de jaune et d'aubergine : cette série renferme surtout de petits objets : bols, statuettes, aiguières, théières, etc. ; mais il faut y rattacher les beaux vases à fond noir avec, comme décor, les fleurs des quatre saisons : la pivoine, le lotus, le chrysanthème et le prunier (fig. 25-29).

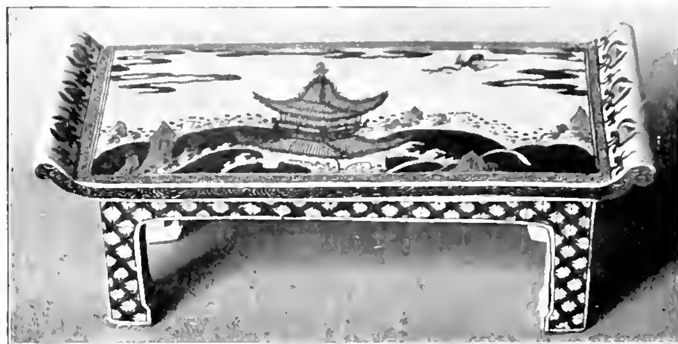


Fig. 26. — Plateau imitant une table.
Décor en trois couleurs sur biscuit : ép. K'hang-hi.

Les cinq couleurs forment sous K'hang-hi le groupe appelé la *famille verte*, dont un des signes typiques est la transparence des tons. Les cinq couleurs K'hang-hi se distinguent des cinq couleurs Wan-li par le bleu sur couverte : les dessins en sont tracés en rouge ou brun noir et remplis avec des émaux vert foncé, aubergine, jaune, vert noir, bleu violet et rouge de fer, quelquefois sans bleu ni rouge. Cette série est particulièrement représentée dans la collection Grandidier par un nombre considérable de superbes vases rouleaux sur lesquels on peut admirer, comme sujets de décorations, toutes les légendes chinoises, par des plats et par des assiettes, parmi lesquelles figurent celles du service exécuté pour le soixantième anniversaire de l'empereur K'hang-hi (fig. 30).

La période suivante, comprenant les règnes de Yong-tcheng et K'ien-long, a également de nombreux spécimens au Louvre ; mais c'est

une époque de décadence, la vigueur des formes et du dessin fait place à une recherche extraordinaire de fabrication, les couleurs pâlissent, la complication envahit tout, et ce n'est plus que décors ajourés, gravés ou bien encore en reliefs dorés.



FIG. 27. — STATUETTE DE KOUAN-YIN.
Décor en trois couleurs sur biscuit ; ép. K'hang-hi.

L'empereur Yong-tcheng (1723-1735), fils de K'hang-hi, régna fort peu de temps, mais s'intéressa à la céramique ; il nomma à la direction de la manufacture de Tcheng-te-tchen le célèbre Tang-ying et commanda de nombreuses reproductions des porcelaines Song et Ming d'après les anciens modèles qu'il envoya des collections impériales. Son fils K'ien-long (1736-1795) fut collectionneur, poète et habile dans la calligraphie ; on ne sépare pas ces deux empereurs dans la classification de la porcelaine de Chine qui, si elle présente toujours les mêmes grandes familles, a subi de nombreuses modifications dans la technique. On retrouve, au XVIII[e] siècle, les mêmes formes qu'aux siècles précédents : les potiers chinois ont toujours reproduit des vieux types : les

copies des bronzes sont des plus fréquentes, mais surchargées de dorures et d'ornements (fig. 31). On fabrique alors d'innombrables objets pour la toilette, le thé, la table à écrire; il est facile d'y distinguer les formes chinoises proprement dites de celles exécutées pour l'exportation et inspirées de l'Europe, du Siam, de l'Inde, de la Perse et de la Turquie.



Fig. 28. — Vase.
Décor à fond noir en trois couleurs sur biscuit; ép. K'hang-hi

Les monochromes présentent une grande variété; on trouve comme nouveautés le jaune citron, l'œuf d'oiseau, le cloisonné bleu, les flambés, le poussière de thé, etc., toutes séries créées par Tang-ying, et beaucoup d'autres tons dus aux nouvelles couleurs des polychromes qui portent alors le nom de *famille rose :* l'œillet, le lavande, le gris français, sont quelquefois recouverts d'un dessin d'enroulement délicatement gravé sur toute la surface et que l'on a surnommé *graviata*.

Le bleu et blanc, rare sous Yong-tcheng par suite du succès de la famille rose, reparaît sous K'ien-long avec quelques modèles nouveaux imités des bronzes ou des formes archaïques; un des grands ornements est une série d'enroulements floraux garnis de fleurs de lotus et de pivoines; le bleu est de teinte indigo foncé.

Les polychromes sont nombreux et d'une énorme variété; on y rencontre une série de grand feu, décorée en rouge et bleu sous couverte, combinés avec le céladon (fig. 32); ces vases furent souvent vendus en France et montés en bronze par les orfèvres du XVIIIe siècle.

La famille verte se continue, mais avec un type très différent, les colorations sont plus délicates et le dessin, soigneusement cerné d'un contour bleu pâle sous la couverte, est rempli avec des émaux uniformes transparents sur la couverte. C'est dans ce groupe qu'il faut placer les porcelaines faites à l'imitation du verre Ku-yueh-hsuan, que Tang-ying fabriqua sur l'ordre de l'empereur; c'était une céramique de corps vitreux, avec un émail également vitreux, sur lequel les couleurs prenaient les teintes douces et transparentes du modèle de verre.



Fig. 29. — Lion de Fô.
Décor à trois couleurs sur biscuit; ép. K'hang-hi.

Le grand groupe du XVIII[e] siècle est celui de la famille rose qui commençait déjà à la fin du règne de K'hang-hi et qui tire son nom de toutes les teintes de rouge dérivant de l'or, dont l'emploi fut alors seulement connu par les potiers chinois, et des émaux opaques ou couleurs étrangères, desquelles le mélange permit une énorme variété de nouveaux tons. On en distingue plusieurs séries : le mille fleurs, décor des plus particuliers simulant un gros bouquet de fleurs (fig. 33); les pièces peintes imitant les émaux sur cuivre de Canton; les coquilles d'œuf, porcelaines d'une légèreté remarquable, qui comprennent surtout des tasses, des soucoupes et des assiettes décorées, dans le style de Canton, d'un dessin central représentant des femmes avec des enfants, des faisans, des paniers, etc., encadré de différentes bordures. M. Hobson pense que ces porcelaines

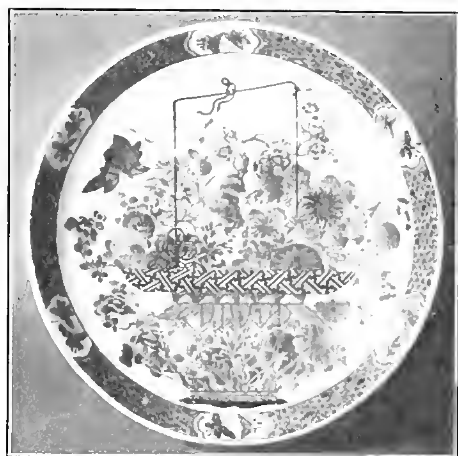


Fig. 30. — Plat.
Décor famille verte polychrome sur fond blanc; ép. K'hang-hi.



Fig. 31. — Vase.
Décor imitation de bronze; ép. de K'ien-long (1736-1795).

étaient envoyées blanches de Tcheng-te-tchen à Canton pour y être décorées; le Dr Bushell a établi qu'elles datent du règne de Yong-tcheng par des pièces portant des millésimes de 1721, 1724 et 1728, conservées au British Museum et au Victoria and Albert Museum[1].

On ne saurait citer tous les types de la porcelaine de cette époque : les imitations de diverses matières, les pièces à décor en relief, celles à décor ajouré; mais il faut faire une exception pour la série des modèles européens qui prend tant d'importance au XVIIIe siècle. Par suite du trafic des différentes Compagnies des Indes, on envoyait en Chine les modèles à exécuter. Cette porcelaine, dite des Jésuites, comprend plusieurs séries : armoiries, sujets profanes et sujets religieux (fig. 34).

Il existe, dans la céramique chinoise, quelques manufactures dont les produits sont difficiles à dater, la fabrication ayant continué pendant plusieurs siècles sans interruption. Les plus importantes sont celles du Fou-kien; ses porcelaines blanches, que les écrivains français ont nommées le *blanc de Chine*, commencent sous la dynastie des Ming et se font encore aujourd'hui. C'est une matière très translucide, recouverte d'un émail doux et moelleux, se confondant avec la terre et semblant faire corps avec elle; cet émail est d'un beau blanc ivoire ou blanc comme du lait. Cette fabrication comprend toutes sortes d'objets, depuis les grands vases jusqu'aux petites coupes de sacrifices, des tasses, des théières, et surtout des statuettes de Kouan-yin, de



Fig. 32. — Vase.
Décor famille rose, polychrome, sur fond violet aubergine; ép. de K'ien-long (1736-1795).

1. *Burlington magazine*, vol. IX, p. 328.

Kouan-ti, etc. Une belle statuette de Si-wang-mou, debout sur des nuages et portant dans ses mains la pêche de longévité, semble appartenir au XVIIe siècle (fig. 23). Mais tant que l'on n'aura pas déchiffré les marques de potiers gravées en forme de sceau sur presque toutes ces pièces, il sera difficile de les dater avec certitude.

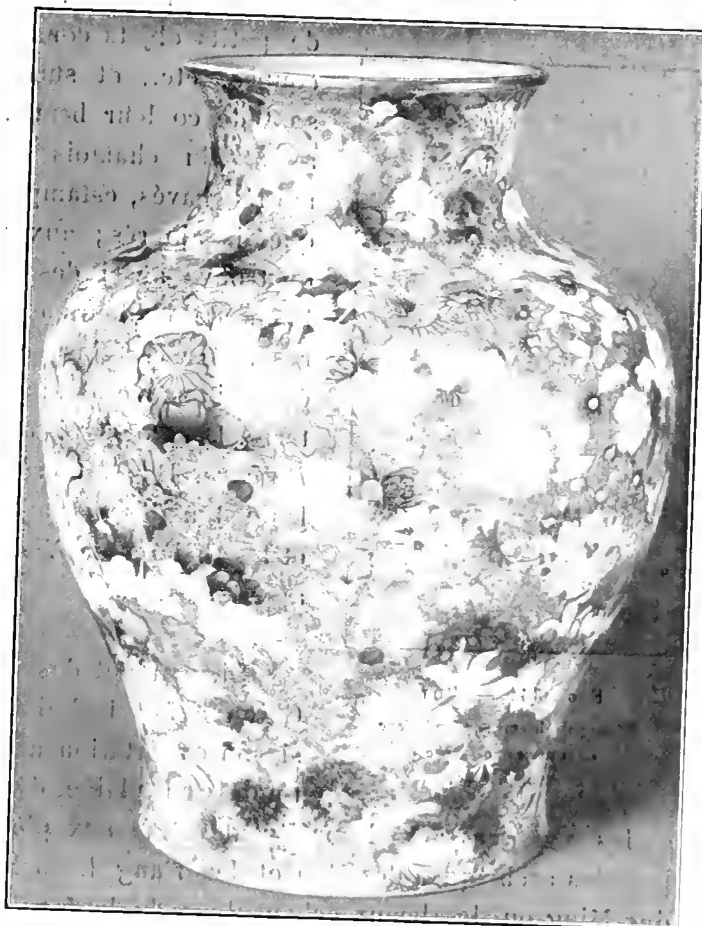


Fig. 33. — Vase.

Famille rose, décor polychrome dit « mille fleurs ». ép. K'ien-long

Il en est de même pour les produits de la province de Kouan-tong, appelés en Europe *grès de Canton*, dont certains remonteraient, dit-on, à la dynastie des T'ang ; ils se faisaient sûrement à la fin des Ming et se font encore maintenant. C'est une porcelaine de grand feu, de terre brune recouverte d'un épais vernis monochrome en hachures claires et foncées d'une façon très particulière ; le ton le plus général est le bleu rayé de vert gris ou de blanc, quelquefois vert ou brun. On y trouve des marques estampées dont les deux plus fréquentes sont celles de Ko-ming-hsiang et de Ko-yuan-hsiang, probablement deux frères que l'on a cru longtemps avoir vécu sous les Ming, et que le D[r] Bushell a datés, avec raison, seulement du règne de K'ien-long.

Les fabriques de Kouang-tong faisaient aussi des statuettes de dieux, dont les draperies sont d'un émail rouge ou vert, avec les chairs réservées en biscuit rouge brun.

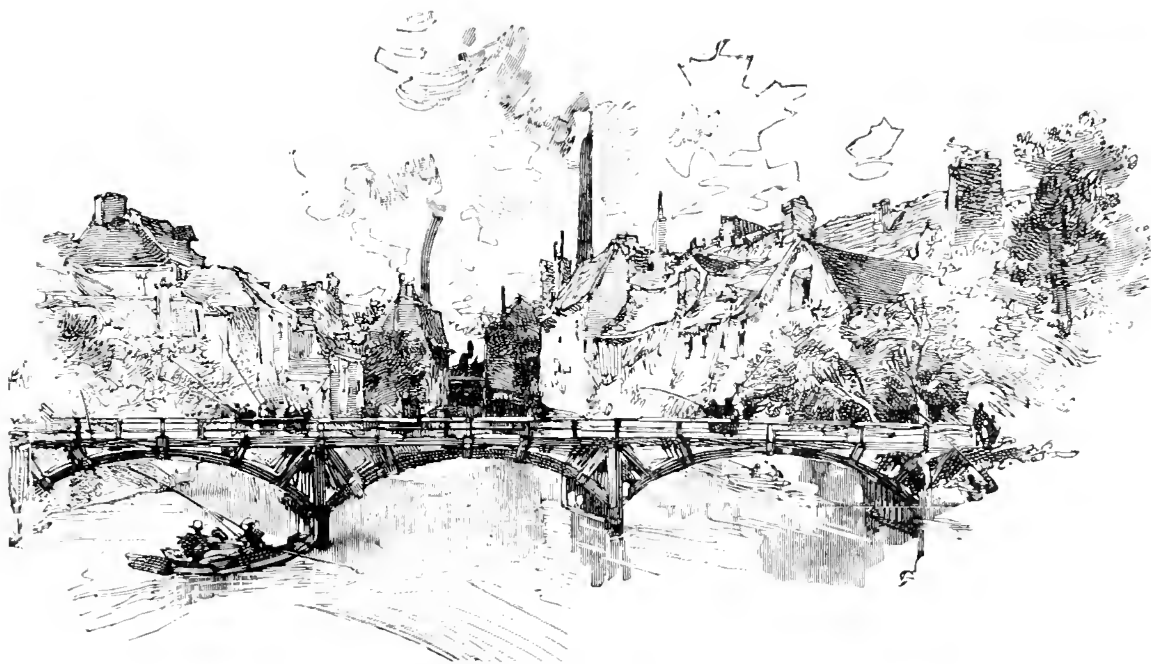
Une troisième fabrique est celle de Yi-hsing, où ne se fabriquaient que de petits objets communs : têtes de pipes, coupes, etc., et surtout des théières ; ils sont de couleur brune, en terre non vernie, allant du chamois au fauve, décorés de motifs gravés, estampés ou appliqués, quelquefois ajourés ; aux XVIIIe et XIXe siècles, on trouve aussi des dessins peints ou des fonds de couleurs en émaux de la famille rose. Sur certains se rencontre parfois un émail jaunâtre donnant un ton chaud à la terre. Les Portugais ont nommé cette poterie *Boccaro*. Elle fut créée sous les Ming pour les ustensiles servant aux réunions de thé, et les théières de Yi-hsing sont toujours très appréciées.



FIG. 34. — POT.
Décor polychrome sur fond blanc « aux armes de France » (XVIIIe siècle).

Si, pendant des siècles, la porcelaine de Chine a fait l'admiration du monde entier, si son exportation a été florissante, elle est tombée en pleine décadence au XIXe siècle et les amateurs actuels préfèrent même aux pièces du XVIIIe siècle les poteries archaïques des Han et des T'ang, les belles glaçures de couleurs des Ming ou les beaux échantillons de la famille verte de K'hang-hi ; mais la famille rose, dont la vogue fut si grande, est complètement dédaignée maintenant.

MARIE-JULIETTE BALLOT,
Attachée au Musée du Louvre.



AUGUSTE LEPÈRE. — BORDS DE RIVIÈRE.
Bois original

CHEFS-D'ŒUVRE OUBLIÉS DE LA GRAVURE SUR BOIS

LES « BOIS D'ACTUALITÉ » AU XIX[e] SIÈCLE

Presque toujours, au temps de son éclosion, le chef-d'œuvre s'ignore, soit qu'il s'éloigne résolùment des conventions en cours, soit, au contraire, qu'il apporte son modeste témoignage à des événements journaliers.

La gravure sur bois, art très subtil dans son évolution, a connu une de ces périodes de magnifique inconscience, assez près de nous pour que plusieurs de nos contemporains ne l'aient pas oubliée.

« L'actualité », aux besoins immédiats de renseignements, fut jadis le prétexte à une série considérable de bois gravés, dont la valeur d'art n'a pas été surpassée dans le genre et dont le vivant brio peut entrer en ligne avec l'acuité de vision de certains bois japonais.

En quelques heures, il fallait traduire un fait pris sur le vif, le

transposer d'un œil rapide et sûr, l'exprimer vigoureusement, harmonieusement, afin que l'impression finale donnât l'illusion de la vraisemblance de l'action, de la véracité du site. Tâche quotidienne qu'ont accomplie des artistes à la hardiesse géniale, prêts à se jouer de la difficulté et à réaliser sans « repentir » les compositions les mieux équilibrées.

De l'année 1870 à 1892, et surtout à partir de 1878, avec *le Monde illustré*, il n'y eut pas de numéro hebdomadaire qui ne fît preuve, en ses images, de l'ingéniosité la plus éveillée, de la technique la mieux choisie, la plus libre comme la plus mesurée.

Que dire de la gravure elle-même? Cela tient du prodige. Le dessin, souvent de la dimension d'une page double, établi au pinceau, au crayon, au frottis, devait, pour « l'actualité », être gravé en deux jours. Un seul graveur n'aurait pu suffire. C'est pourquoi la planche, non collée dans ses joints, était divisée entre plusieurs graveurs du même atelier. Le chef du groupe donnait le *la*, et chacun avait sa besogne tracée: l'un gravait les fonds et les ciels; un autre les personnages; et ainsi de suite. Les fragments du dessin passaient de main en main jusqu'à collage complet. Le résultat était toute harmonie, tellement les artistes étaient entraînés à ce travail surprenant de jour et de nuit.

Depuis 1870, se sont formés une pléiade de dessinateurs et de graveurs, qui, au *Monde illustré*, donnèrent toute leur mesure et dont les œuvres sont maintenant plus prisées que nombre de tableaux de peintres réputés de la même période. Et c'est justice.

L'une des causes de cette éclosion ne fut pas fortuite. Un homme avisé en fut le protagoniste : Édouard Hubert, qui jouit encore, dans la simplicité bienveillante de ses 86 ans, de la joie d'avoir vu ses collaborateurs — ses enfants, comme il dit — à l'honneur.

Dès 1871, Édouard Hubert se trouva placé par Paul Dalloz, directeur du *Monde illustré*, à la tête des services artistiques de ce journal. Il y trouva installés, entre autres dessinateurs, Gustave Doré, Edmond Morin, Chifflart et Daniel Vierge; mais Hubert s'ingénia à utiliser les talents avec un goût fin et sûr. Il osa même demander à Vierge beaucoup plus que l'artiste n'avait coutume de donner, si bien que l'émancipation d'Édouard Hubert scandalisa Paul Dalloz, le directeur, qui, appréciant le fini de Gustave Doré, ne pouvait cependant admettre l'impressionnisme

LA MAISON DE BÉRANGER

Bois original d'Auguste LEPÈRE.

Spécialement tiré

POUR

La Revue de l'Art ancien et moderne

PAR LE

Peintre Graveur F.-L. Schmied

de Daniel Vierge. Un jour même, excédé de la persistance de cette signature, il lâcha de gros mots : « Hubert, vous avez la force d'inertie, vous ne voulez pas me débarrasser de cet homme-là qui fait laid... Ça, un dessin ? Il n'y a qu'à mettre son... nez sur de l'encre et à le frotter ensuite sur du papier et l'on aura quelque chose d'aussi parfait que ce que fait Monsieur Vierge ». Cette boutade, rapportée par Hubert lui-même, partit en 1890, à propos d'un dessin représentant la reine d'Espagne à l'hôtel Continental : S. M. Catholique semblait en chemise, au dire de Dalloz. Heureusement, la force d'inertie d'Édouard Hubert était incurable, et si bienfaisante qu'elle laissa germer le talent nouveau d'un Auguste Lepère, en donnant au jeune peintre-graveur d'alors l'occasion d'exécuter le premier dessin d'actualité publié par cet artiste.

C'était en l'hiver 1879-80; Hubert, flânant sur les quais, rencontra Lepère et lui confia combien il regrettait que Vierge ne fût présent pour traduire la scène qu'il voyait : des marchands de marrons installés sur la glace du fleuve, sous le Pont-Neuf. Tout de suite, Lepère s'offrit à faire le dessin, qui fut accepté. Ainsi parut le premier bois d'une série célèbre.

A cette époque, Auguste Lepère dirigeait l'atelier de gravure du *Monde illustré*, connu sous la firme B. D. F. (Beltrand, Dété, Florian). Lepère, pour les besoins du travail, voyait souvent Vierge et Morin, et c'est à leur fréquentation que son esprit se forma, ainsi du reste qu'en témoignent certaines de ses œuvres.

La brillante période eut une fin; bientôt, en 1892, l'actualité gravée sur bois dessiné disparut progressivement devant l'intrusion des procédés de reproduction directe. Adieu l'incision hardie du burin et sa délicatesse d'expression ! La triste victoire resta au procédé rapide et bon marché; la photographie, dès lors, regarda tout du même œil indifférent.

Au journal *l'Illustration*, les bois gravés, et d'excellents, alimentèrent le foyer des chaudières de l'imprimerie. Seuls, quelques bois de Lepère furent épargnés. Un pareil désastre n'atteignit pas les bois oubliés du *Monde illustré*. Il faut, certes, reconnaître qu'une fée veillait aux « bois dormants »; la guerre en secoua la poussière. Encore fallait-il quelque « prince charmant » pour explorer la forêt gravée d'un *Monde illustré* dans la nuit des temps. La fée voulut qu'un poilu, comme ceux de la légende,

revînt, blessé, avec un œil en moins. Parti à la bataille sans y être obligé, le peintre-graveur Schmied, Suisse d'origine et engagé dans la Légion étrangère, sa blessure guérie, continua la lutte pour l'art de France. Il songea à rendre aux bois du *Monde* une nouvelle jeunesse. Travail considérable : sortir des limbes plus de 800 bois admirables, signés de G. Doré, Morin, Chifflart, Vierge, Lepère et tirer des épreuves de luxe à raison de 160 par bois ! Le choix comprend : 50 pièces pour Doré, 250 pour Vierge, 250 pour Lepère, 20 pour Chifflart, etc.

En 1917, la signature autographe ne put être demandée qu'à Lepère, le survivant de la pléiade. Pour ce faire, Schmied alla voir le maître graveur à sa campagne de Saint-Jean-de-Monts, en Vendée, et là, huit jours durant, combien de bois ressuscitèrent dont Lepère avait perdu le souvenir ! Il revoyait passer les heures les plus riches de sa jeunesse ; ses yeux brillaient de plaisir. A Mme Lepère, il montrait avec une joie d'enfant les épreuves chatoyantes sur japon que Schmied passait une à une et épongeait d'un buvard, une fois signées.

Bien que le tirage ordinaire des pages du *Monde illustré* ait été parfait dans son ensemble, Lepère, émerveillé du résultat renouvelé, fit cet aveu délicieux : « Je ne me croyais pas tant de talent ». En effet, quelle magie dans les lumières ! Quel mystère dans les pénombres ! Quelle solidité dans les noirs, et, comme une poussière d'argent partout répandue, que de gris exquis de fraîcheur, — de ces gris si chers à l'École française !

Parmi tant d'œuvres inimitables, aux effets que l'eau-forte avait seule tentée jusque-là, que peut-on citer ? *Le Départ des bateaux pour la pêche en Islande ; l'Aspect de la place de l'Opéra pendant un match célèbre ; Paris sous la neige ; le Port Saint-Paul ; le Chevet de Notre-Dame ; Pâques fleuries ; Paris en fête*, le jour, la nuit ; les rues de la capitale, les rives de la Seine, mille sujets pris au hasard de l'actualité et de la fantaisie.

Si l'étoile de Lepère brille d'un éclat si vif parmi les météores du *Monde illustré*, ses confrères en art occupent dans la série une place rayonnante.

Gustave Doré, dont la grande vogue céda pour un temps devant la venue de Vierge, apporte son imagination débordante, son esprit

LA MISÈRE A LONDRES

Bois original de Daniel VIERGE.

Spécialement tiré

pour

La Revue de l'Art ancien et moderne

par le

Peintre-Graveur F. L. Schmied



romantique et sarcastique de Strasbourgeois, ridiculisant et glorifiant tour à tour. Souvent rival de Daumier, il reste unique dans ses conceptions dramatiques. Après 1870, c'est *l'Attentat* : dans la lumière, gît sur le sol un ange aux ailes étendues ; dans l'ombre, des bandits lui portent le coup fatal ; à l'horizon, des incendies. Doré représentait la France de 1870-1871, meurtrie par l'étranger, trahie par des parricides. *L'Érection de la Croix*, sublime sujet où flotte une atmosphère de douleur et qui montre le Christ rencontrant le regard de sa mère, est encore une des belles œuvres du grand artiste que fut Doré. N'oublions pas aussi que Gustave Doré aida puissamment à l'évolution de la gravure sur bois, en exécutant les premiers dessins lavés et gouachés, qui, mieux que le dessin au trait, laissèrent au graveur une liberté de traduction inconnue antérieurement.

Chifflart, lui, participe beaucoup de l'esprit romantique de Doré ; il aime les effets aux oppositions violentes ; il connaît aussi Rembrandt. L'*Enterrement à Montmartre* est une de ses pages les plus émouvantes. Joliet, le sociétaire de la Comédie-Française, était le graveur favori de Chifflart.

Edmond Morin, au contraire, s'éloigne des effets sombres ou turbulents ; son œil est toute lumière, son âme toute quiétude. Il distribue les blonds argentés, joue de la fantaisie avec désinvolture, libère sa facture avec esprit. Rien ne marque mieux le talent de cet artiste que les pages où le réel se marie à l'allégorie. Lepère grava, d'après Morin, quelques bois de tout premier ordre, usant d'une liberté de burin qui effaroucha tout d'abord les vieux abonnés du *Monde*, peu habitués à ces « extravagances ».

Quant à Vierge, son tempérament impétueux, ses compositions véridiques et vues d'un œil lucide, rendent à merveille la mobilité des foules, leur vie dans l'heur comme dans le malheur, la pompeuse somptuosité des cérémonies. *Le Viatique à Madrid*, *la Misère à Londres*, *le Baptême d'Alphonse XII*, *l'Enterrement de la reine Mercédès*, *le Roi de Lahore*, *la Korrigane*, autant de pages magistrales de l'artiste. Il existe quelques dessins de Vierge, gravés par Lepère avec verve et hardiesse.

A côté de Doré le visionnaire, de Vierge le voyant, de Chifflart l'inspiré, de Morin le spirituel, de Lepère le chatoyant, d'autres noms sont à citer.

Gérardin au talent trop méconnu, et qui souvent collabora avec Lepère; Louis Tinayre, Haenen, Adrien Marie, Lhermitte avec ses fusains gravés par Cl. Bellanger; Scott, Marold, L.-O. Merson, Yan d'Argent, G. Janet, Férat, Bocourt, Bayard, Daubigny, Régamey, etc., ainsi que les graveurs T. Beltrand, Dété, Florian, Langeval, l'inimitable Martin, et nombre d'autres graveurs qui eurent leurs noms en vedette.

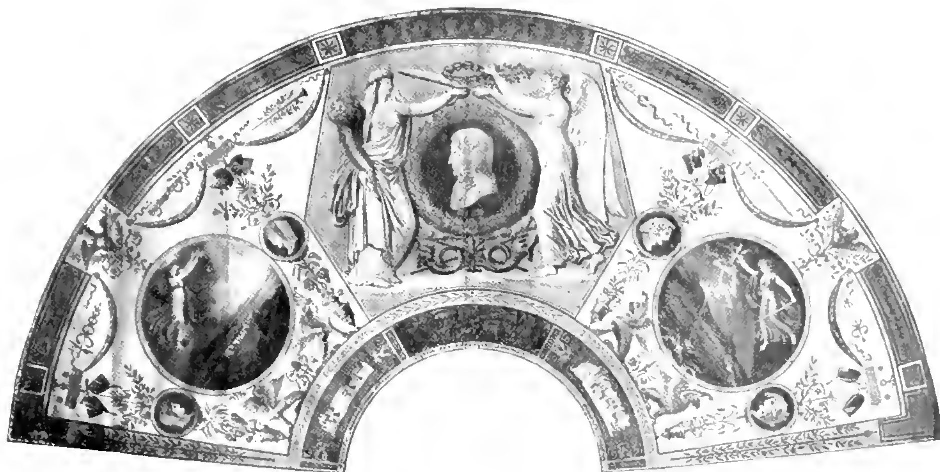
Tous les bois du *Monde illustré*, naturellement, ne sont pas des « bois originaux », selon l'expression impropre, mais ils peuvent être considérés comme tels. L'union était si intime entre dessinateurs et graveurs que l'un ne pouvait se passer de l'autre. Dès lors, le terme « bois original » peut s'appliquer aux œuvres collectives. Quand on regarde un bois signé Dürer, on ne se doute pas souvent que l'artiste ne l'a pas gravé lui-même, et cependant on dit : bois de Dürer. Pour Holbein, même remarque, et pour bien d'autres. Méfions-nous d'expressions qui n'ont rien d'absolu et voyons dans les bois du *Monde illustré*, dans ces dessinés sur la planche même, la plus extraordinaire collection de bois originaux, ressuscités aujourd'hui pour la plus grande justice de l'art français.

Pierre GUSMAN.



Daniel Vierge. — La Misère a Londres.

Bois original.



ÉVENTAIL.
Gravure d'après les dessins de Chamlet, Percier et Fontaine, tirée sur soie
Malmaison (collection Brouwet).

MALMAISON



CARPEAUX.
L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE.
Croquis. — Malmaison.

Un chemin ombragé de platanes. Des feuilles mortes tournoient et doucement se posent sur la route grise. Au fond, à droite, une rangée de lances de bronze aux pointes d'or. Un vieux soldat vous salue du geste traditionnel transmis d'âge en âge; puis c'est l'allée droite, où des ifs verts taillés en pyramides alternent avec des géraniums et des roses. Une grande cour. Le sable sec craque sous vos pas; alors apparaît dans l'axe le château précédé d'une entrée ayant la forme d'une tente militaire : c'est la demeure où Bonaparte connut toutes les voluptés et les tristesses du destin.

Que l'on me pardonne de ne pas suivre la visite traditionnelle, nomenclature connue. Je veux m'attarder au côté d'art, de poésie,

qui se dégage de cette impériale demeure, de ces grands bois, de ces vertes pelouses, sur lesquelles Bonaparte jouait aux barres, et de ce petit lac où deux cygnes, comme au temps de Joséphine, glissent avec mélancolie, seule image vivante à laquelle le style Empire doit une de ses plus harmonieuses lignes.

Ce côté sentimental, si j'ose dire, a été développé avec une grande éloquence par mon ami Jean Bourguignon, conservateur, dont l'érudition

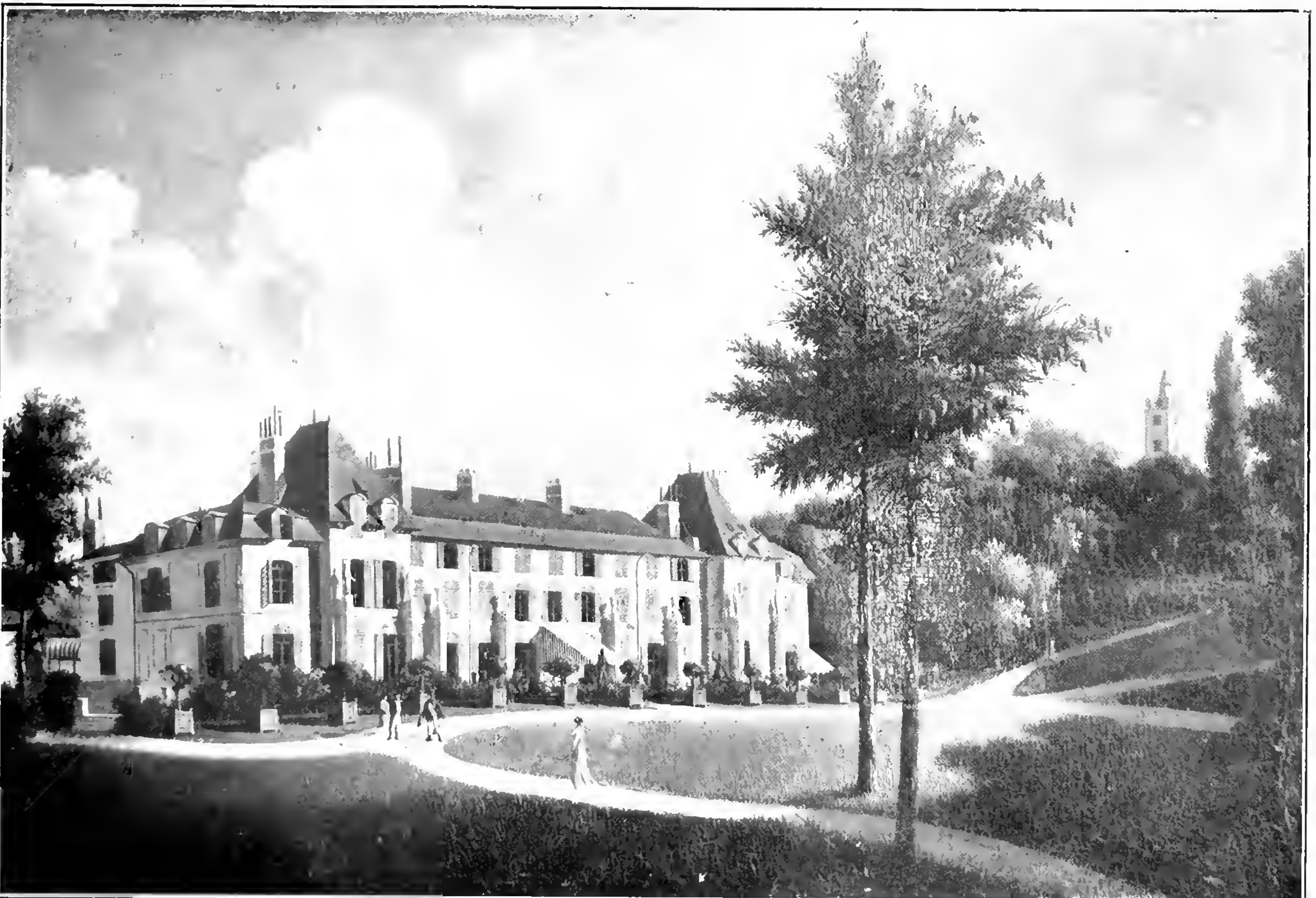


MALMAISON (FAÇADE OUEST).
Gravure en couleurs. — Malmaison (don de M. Anatole France).

a complété par « l'image » les souvenirs historiques qui meublent le château.

Combien éloquents, en effet, sont ces estampes, ces dessins, ces tableaux, ces seulptures qui ajoutent à l'histoire et animent les salles où vécut le plus grand des stratèges, en même temps que le plus grand des hommes d'Etat !

Certes, la figure de Joséphine ne peut être ici séparée de celle de Napoléon : on ressent cette impression partout, dans l'ameublement, les jardins, la roseraie. Un très beau dessin à la mine de plomb, signé de



Malmaison sous le Consulat (façade ouest).

Peinture. — Malmaison (don de Mme la comtesse Rœderer).

Lœlliot, représente l'Empereur dans son cabinet de travail à Malmaison. A considérer le grand chef, seul, assis et pensif, on se demande où vont ses pensées... Ce précieux dessin démontre combien a été rationnelle la transformation du cabinet de travail par Jean Bourguignon. Le bureau de l'Empereur occupe maintenant sa vraie place et, s'il était possible de poser sur un siège le petit chapeau, on croirait encore que le



LŒLLIOT. — NAPOLÉON Ier DANS SON CABINET DE TRAVAIL DE MALMAISON (VERS 1807).
Dessin. — Malmaison (collection Paul Marmottan).

maître est présent... Mais où l'émotion est intense, c'est dans la chambre de l'Empereur. Les objets qui lui furent familiers ont été rassemblés avec un soin pieux : c'est sa montre, ses tables et son fauteuil de campagne, son compas, son nécessaire. Au centre, reposant sur un coussin de velours cramoisi, le masque de l'Empereur, moulé par le docteur Antomarchi, et tout à côté une mèche de ses cheveux. Au-dessus du lit de Saint-Hélène, une grande toile d'Ary Scheffer : *l'Empereur sur son lit de mort*. Le conservateur

actuel du château, par une heureuse inspiration, a donné à cette pièce le demi jour des veillées funèbres, et c'est avec un respect ému que l'on quitte cette chambre des glorieux souvenirs.

Celle de Joséphine est tout autre d'aspect, avec ses tentures cerise, son lit d'apparat aux ors lourds, et, malgré une petite estampe qui représente cette chambre le jour de la mort de la première impératrice, c'est en pleine joie de vivre que l'on veut voir se mouvoir la brune créole dont l'attirance retint l'attention du plus grand parmi les plus grands des hommes. Le portrait que fit Gérard de Joséphine ajoute à l'illusion. On conçoit toute la grâce d'un petit lever au milieu d'un aussi somptueux décor. On comprend l'enivrement d'un homme à suivre cette créature adorée, et c'est dans un tableau de Joseph Petit que l'on retrouve Bonaparte en promenade avec Joséphine dans les jardins de Malmaison. Le tableau de l'élève de Hüe est précieux pour l'histoire : c'est un document exécuté avec minutie ; les détails sont précis et, s'il n'est pas d'un art très supérieur, il a le rare mérite d'être sincère ; d'un joli ton, il donne bien l'idée de l'arrangement des jardins et du château



Appiani. — Joséphine en 1797.
Peinture (collection du comte Primoli).

à cette époque du Consulat, — époque qui devait être brillante et où l'art jouait un grand rôle. Joséphine n'avait-elle pas un conservateur pour sa galerie et qui, lui-même, possédait un atelier dans les communs? Prud'hon a fait de ce premier conservateur, qui se nommait Constantin et qui était son ami et confident, un dessin à la plume où il le représente dans son attitude familière, la pipe aux lèvres, ce qui faisait écrire à Joséphine : « Cher Monsieur Constantin, je vous aime beaucoup ; mais ôtez donc votre pipette de votre bouche lorsque je viens, je vous préviendrai ». C'était Constantin qui présidait au choix des tableaux. Une aquarelle de Garneray, disposée sur un chevalet dans le salon de musique, offre une idée de l'ensemble de cette collection, et Jean Bourguignon cherche à redonner aux murs de ce salon l'aspect du temps. On ne peut, au milieu des meubles rares, regarder sans un sentiment de réelle tristesse la harpe sur laquelle jouait Joséphine : les cordes brisées semblent s'associer, elles aussi, au deuil du passé par un silence éternel.



PRUD'HON. — GUILLAUME CONSTANTIN, GARDE DES COLLECTIONS DE MALMAISON.
Dessin. — Malmaison (don de M. Pierre Constantin).

Quel passé, en effet, d'art et de beauté! Napoléon fut un grand capitaine. Mais comme il me semble plus grand encore dans son action de temps de paix. Sans les artistes, dont il sut s'entourer et qui l'immortalisèrent, que serait-il resté de ses batailles? Ils portèrent son triomphe même par l'image populaire jusque dans le fond des campagnes. Quelle pléïade de talents pour glorifier le héros! David, Gros, Prud'hon parmi les plus illustres. Les poètes aussi chantent sa gloire et les architectes édifient. Un dessin de Percier et Fontaine à Malmaison représente le premier ensemble original de l'arc de triomphe du Carrousel, qui fut modifié par la suite pour devenir ce qu'il est, les victoires s'ajoutant aux victoires.



COTTRAU. — LA REINE HORTENSE EN EXIL.
Peinture. — Malmaison (collection Brouwet).

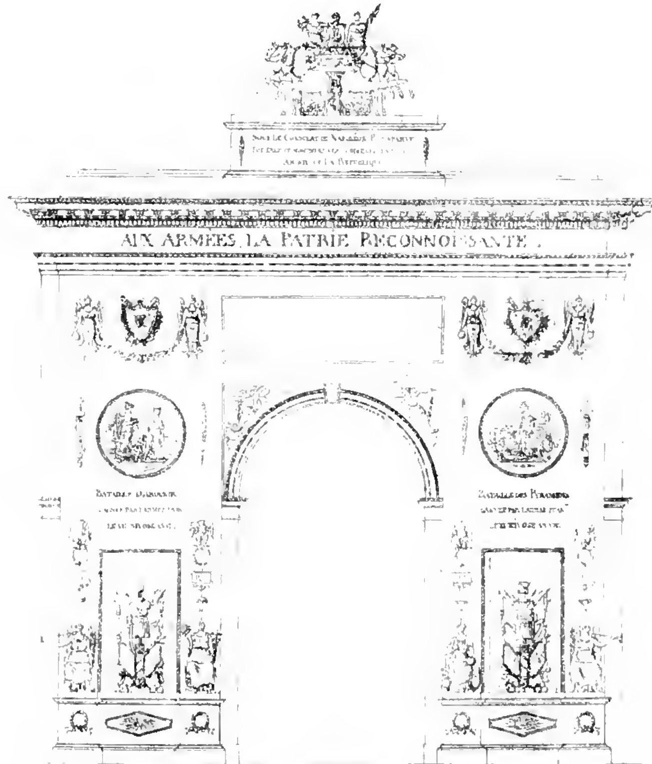
Pour récompenser la valeur guerrière et le mérite civil, l'Empereur crée, par une loi, l'étoile de la Légion d'honneur dont Malmaison montre en une vitrine la très curieuse et peut-être unique collection. Une petite esquisse de Debret rappelle la cérémonie de l'inauguration de cet ordre, le 14 juillet, sous le dôme des Invalides.



LA CHASSE AUX PAPILLONS.

Papier peint de Lafitte. — Malmaison (collection Follot)

Napoléon, reconnaissant l'utilité de la foi pour mener les hommes, réconcilie la France avec Rome. Sait-on que c'est un soir, en entendant sonner la cloche de Rueil, dans ce silence de la nature qui marque le retour des champs, que Napoléon, ému du tintement de l'*Angelus*,



Percier et Fontaine. — L'Arc de triomphe du Carrousel.
Projet primitif.
Malmaison (collection Anatole France).

comprend aussi, par un retour sur lui-même, qu'il faut une religion à un peuple et il signe à Malmaison le Concordat de 1801.

En 1804, le code Napoléon est promulgué. Cet homme extraordinaire pouvait dire : « Mon seul code, par sa simplicité, a fait plus de bien en France que la masse de toutes les lois qui m'ont précédé » ; il aurait pu ajouter : plus que mes victoires ! Napoléon a su allier l'art et la



science et, même pendant ses guerres, il enrichissait la France de monuments et d'établissements utiles.

Tout pendant son règne concourt à assurer sa grandeur. Le siècle même est marqué par un style. L'empreinte de Napoléon est partout, il la porte avec lui et l'emportera avec lui. C'est l'art qui le gardera de l'oubli et perpétuera son culte dans le souvenir de l'univers entier. Et c'est encore l'art qui nous rappelle les traits du petit-fils de Joséphine : les admirables croquis de Carpeaux qui représentent Napoléon III et l'impératrice Eugénie, viennent d'enrichir récemment les collections de Malmaison.





Je sais que Jean Bourguignon, toujours à l'affût des souvenirs napoléoniens, va apporter encore bien des améliorations nouvelles. Déjà, on peut voir, restaurée, la chambre du Premier Consul du palais des Tuileries et celle de la reine Hortense, peuplée de ses souvenirs, avec son portrait ovale, par Cottrau, accroché au-dessus de son lit comme un reliquaire.



CARPEAUX.
NAPOLÉON III.
Croquis. — Malmaison.

Se souvient-on de cette curieuse exposition des « Soldats de la Liberté » que Jean Bourguignon organisa dès son arrivée à Malmaison ? Et combien il faut regretter qu'une publication ne nous ait pas conservé toutes ces images si curieuses, si passionnantes et aussi si instructives ! L'éducation par l'image est rapide et prenante : aussi, je tiens à féliciter le conservateur actuel pour le renouveau qu'il apporte chaque jour, pour la patience inlassable avec laquelle il s'attache à rendre toujours plus intéressante la visite du château. Si

une indiscrétion m'était permise, je dirais que, depuis son arrivée à Malmaison, il a versé aux œuvres de bienfaisance près de cent mille francs. Il faut reconnaître la simplicité avec laquelle il travaille : c'est sans bruit, sans réclame tapageuse, pour la conservation du Beau et l'amour du Bien[1].

FERNAND SABATTÉ.

1 A propos de cet article de notre brillant collaborateur, rappelons l'ouvrage de M. Jean Ajalbert, qui fut le principal organisateur du charmant musée : *Dix années à Malmaison*, préfacé si spirituellement par M. Léon Bérard. — N. D. L. R.



CARPEAUX. — L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE.

Croquis. — Malmaison (don de Mme la baronne d'Alexandry d'Orengiani).



LA RADIOGRAPHIE DES TABLEAUX



Le rôle des rayons X a été, jusqu'à ces dernières années, presque exclusivement médical, mais actuellement leur domaine s'étend chaque jour et leurs applications se multiplient de plus en plus. On connait les services qu'ils ont déjà rendus à l'industrie métallurgique, en permettant de déceler les imperfections de certaines pièces dont la construction doit être particulièrement éprouvée. Aujourd'hui, voici que, dans le domaine des arts, la peinture semble pouvoir bénéficier aussi de leurs remarquables propriétés.

C'est en Allemagne que paraissent avoir été faites, en 1914, les premières recherches en ce sens; elles ont été relatées par Faber dans le *Zeitschrift für Museumskunde*. Elles ont été poursuivies en Hollande par le le Dr L. G. Heilbron, d'Amsterdam, qui est arrivé à des résultats fort curieux et les a publiés dans la revue *Oude Kunst*[1].

Des expériences analogues ont été faites au Louvre par M. le Dr André Chéron, dont les travaux ont été l'objet d'une communication de M. Lippmann à l'Académie des Sciences. Cette communication et la discussion qui s'en est suivie ont fait quelque bruit, et il peut être

1. Février 1920, n° 5.

intéressant de résumer, à l'intention des lecteurs de la *Revue*, l'état actuel de la question.

Tout d'abord, rappelons en quelques mots le principe de la méthode. On sait que le degré de transparence des corps aux rayons X dépend du nombre et du poids des atomes qui constituent ces corps. Or il y a dans un tableau trois choses à considérer : le support (toile ou panneau de bois), l'enduit dont ce support est recouvert, et enfin les couleurs qui composent l'image.

Le support est toujours très transparent, mais la toile encore plus que le bois.

Pour ce qui est de l'enduit, il semble résulter des documents que nous avons sur la fabrication des couleurs et la préparation des toiles et panneaux, que les anciens étendaient sur leurs supports un mélange de carbonate de chaux et de colle, relativement transparent aux rayons X. Actuellement, au contraire, on se sert presque exclusivement d'un enduit à la céruse, beaucoup plus opaque et qui, se glissant dans les interstices des fils de la toile, fait contraste avec la transparence de ceux-ci qui ne se laissent pas imbiber[1].

Quant aux couleurs ayant servi à l'artiste pour composer son sujet, elles sont aussi d'un poids atomique, et par conséquent d'une transparence aux rayons, des plus variables. Les unes, comme le blanc, sont et ont toujours été presque exclusivement composées de sels lourds, de plomb ou de zinc; elles opposent donc un sérieux obstacle au passage des rayons. D'autres, comme le bitume et la plupart des noirs, sont extrêmement légères et se laissent très facilement traverser. Enfin, entre ces deux extrêmes, nous trouvons toute une série d'intermédiaires, depuis le léger carmin jusqu'au lourd jaune de chrome, en passant par le bleu de cobalt, l'outremer, la terre de Sienne, le vert Véronèse, le vermillon anglais et la mine orange.

Mais un certain nombre de couleurs, qui étaient autrefois à base de sels minéraux, sont aujourd'hui parfois formées de substances végétales beaucoup plus transparentes, comme la garance. Il en est de même pour certaines couleurs modernes à base d'aniline.

1. Voir *la Peinture à l'huile*, par J.-C.-L. Mérimée, secrétaire perpétuel de l'École royale des Beaux-Arts (1830), pp. 241 et ss.

Or il est bien évident que, pour obtenir une bonne image radiographique d'un tableau, deux choses sont essentielles : en premier lieu, la transparence du support et de l'enduit; et ensuite, l'opacité relative des couleurs, ou du moins de certaines des couleurs employées, dont les contrastes formeront l'image.



Cl. Service photo. B.-A.

École française, xv° siècle.
Enfant royal en prière.
Musée du Louvre.

Ces conditions se trouvent précisément réunies dans les tableaux anciens. Au contraire, les tableaux modernes, pourvus d'un enduit assez opaque et recouvert de couleurs souvent plus transparentes aux rayons, donnent des images radiographiques beaucoup moins parfaites et souvent même presque invisibles.

Tout en se gardant de conclusions hâtives, on peut donc espérer parfois trouver, par la radiographie, un indice sur l'âge d'un tableau et par conséquent aussi sur son authenticité.

Un autre résultat de l'examen radiographique d'une peinture est de pouvoir mettre en évidence, malgré les restaurations les plus habiles, tous les dégâts qu'a

subis un tableau au cours des siècles et tous les repeints dont il a été l'objet. En effet, comme il s'agit d'œuvres anciennes, l'enduit et les couleurs employés à la restauration seront d'une fabrication et probablement d'un poids atomique différents, et se traduiront sur la plaque par de véritables taches à contours parfaitement limités, décelant des ravages parfois insoupçonnés.



Cliché du Dr Chéron.

Enfant royal en prière.

Épreuve radiographique de la peinture ci-contre.

Enfin, et c'est là peut-être le côté le plus intéressant de ces recherches, la radiographie des tableaux réserve d'autres révélations bien inattendues. Voir un tableau par transparence, c'est connaître en partie son histoire. Outre que l'artiste lui-même peut avoir modifié son œuvre au cours même de son exécution, les truquages, les additions, les repeints dont elle a pu être l'objet nous sont ainsi révélés ; sans parler des découvertes imprévues de tableaux entiers, disparus sous des œuvres nouvelles, comme le cas s'est déjà présenté au cours des expériences qui ont été faites.

Les deux premières de ces expériences ont porté sur une *Vierge* de Stella et sur un *Bouquet de fleurs* d'un artiste contemporain; les épreuves présentées par M. Lippmann à l'Académie des Sciences montrent surtout la différence existant entre la radiographie d'un tableau ancien et celle d'un tableau moderne. La première a des contours assez nets et l'on y reconnaît les personnages; d'autre part, elle révèle, dans le bas du tableau, des restaurations dont on ne soupçonne pas l'étendue sur l'original. Sur la seconde au contraire, aucune image n'est visible, à part celle des trois fleurs blanches, seules formées d'une couleur assez opaque pour porter une ombre à travers l'enduit à la céruse qui recouvre certainement la toile.

Plus intéressantes encore sont les épreuves, que nous reproduisons ici, d'un tableau bien connu des visiteurs du musée du Louvre : l'*Enfant royal en prière*, de l'École française du XV[e] siècle. D'après certains indices, on supposait que le fond primitif de ce tableau avait subi des dégradations importantes et qu'on les avait masquées, il y a peut-être un siècle, au moyen du fond noir uniforme que l'on voit aujourd'hui. L'épreuve radiographique de M. le D[r] A. Chéron a pleinement confirmé notre hypothèse et a révélé les graves dégâts du fond primitif, plus clair que le fond actuel, et qui apparait sur l'épreuve à travers ce dernier, très transparent aux rayons.

M. le D[r] Chéron a également présenté la radiographie d'un tableau représentant une petite scène flamande : des gens qui dansent et font de la musique. Le tableau portait la signature de Van Ostade. La radiographie en est des plus curieuses. L'épreuve ne présente pas trace des personnages — à part la tête de l'un d'eux que l'on devine au centre de l'image, — mais, par contre, on voit apparaître deux paons, deux canards et deux poules, dont les contours sont des plus nets, et qu'on ne voyait pas sur le tableau actuel. Il y a là évidemment deux peintures superposées sur un même panneau. La première, — celle des animaux, — est vraisemblablement ancienne, puisque aucun enduit opaque ne nuit à la netteté de son image. La seconde, — le faux Van Ostade, — est probablement moderne, puisque les couleurs, sauf les blancs, en sont presque uniformément transparentes aux rayons.

Plus curieuse encore est la radiographie, faite par M. le Dr Heilbron d'Amsterdam, d'une *Crucifixion* de Cornelis Engelbrechtsz, appartenant à M. N. Beets, l'historien d'art bien connu, que la *Revue* compte depuis longtemps parmi ses collaborateurs.



C. Engelbrechtsz. — Crucifixion, avec une donatrice.
Collection de M. N. Beets, Amsterdam.

Trois reproductions de cette peinture accompagnent le présent article. La première donne l'état du tableau tel qu'il était quand il est entré chez M. N. Beets : « J'avais remarqué, écrit ce dernier, une figure dont l'exécution contrastait avec la finesse de l'ensemble et dans la composition de laquelle je ne pouvais reconnaître la main du maître à qui le tableau était attribué. C'était celle de la donatrice, au premier plan, à droite, dont le vêtement, d'un noir brunâtre, mettait comme une tache d'encre dans cette gamme de nuances adoucies, et dont la forte tête, quoiqu'elle ne fût pas dénuée de sentiment, semblait hors de proportion avec celle des autres figures du tableau[1] ».

1. *Oude Kunst, op. cit.*

Ayant fait radiographier la peinture par le Dr Heilbron, M. Beets vit son hypothèse pleinement confirmée, mais d'une manière bien inattendue : sur la plaque, apparut la figure presque intacte d'un donateur en surplis, dont la tête était de moitié moindre que celle de la donatrice, peinte après coup par dessus ce personnage.



C. Engelbrechtsz. — Crucifixion.
Épreuve radiographique de la peinture précédente (à droite, donateur en surplis).

En utilisant l'épreuve radiographique, le restaurateur du Musée national d'Amsterdam, M. Bahler, a pu enlever à sec la figure de la donatrice et restituer au tableau son aspect primitif.

Ces divers exemples suffisent à montrer quel est l'intérêt de cette application nouvelle de la radiographie, qui n'est encore qu'à la période des débuts. Il semble qu'on peut attendre beaucoup de ce procédé d'investigation et de ce moyen de contrôle.

Toutefois, il faut être très prudent en ce qui concerne le résultat de ces recherches appliquées à la détermination de l'âge d'un tableau, car il existe de nombreuses causes d'erreur.

Un tableau ancien sur enduit au carbonate de chaux, mais com-

posé presque uniquement de couleurs foncées donnera évidemment une image très médiocre. Au contraire, un tableau moderne, malgré son enduit à la céruse, pourra donner une image satisfaisante, s'il est composé de couleurs claires contenant, par exemple, beaucoup de blanc ou de vermillon. Beaucoup de couleurs modernes sont encore, en effet, à base de substances minérales d'un poids atomique élevé et, par conséquent, opaques aux rayons.



C. Engelbrechtsz. — Crucifixion, avec un donateur.
Restitution du tableau primitif d'après la radiographie.

De plus, un tableau ancien peut avoir été rentoilé sur une toile moderne, couverte d'un enduit à la céruse qui nuira à la netteté de son image.

Enfin, il se peut qu'il y ait encore des pays où l'enduit au carbonate de chaux et à la colle soit toujours en usage.

Jean GUIFFREY,
Conservateur au Musée du Louvre.

LES MUSÉES

UNE ACQUISITION RÉCENTE DU MUSÉE DU LOUVRE : LA STATUE DE THOMAS DE PLAINE



La statue priante de l'école bourguignonne, dont nous publions ci-contre la reproduction, appartenait naguère à la collection d'un amateur parisien, M. Gaultier, aujourd'hui décédé. Elle y passait pour une figure de moine et provenait, disait-on, des environs d'Arbois dans le Jura. L'enquête menée à son sujet, au moment de son acquisition par les Musées nationaux, les renseignements, en particulier, qui nous ont été communiqués par le regretté abbé Brune, nous ont permis de rétablir exactement son état-civil et son histoire et de la faire figurer dans nos collections de sculpture du moyen âge comme une pièce non seulement d'une valeur d'art incontestable, mais d'un intérêt historique capital.

La statue provient, en réalité, de l'ancienne église des Jacobins de Poligny, désaffectée à la Révolution et transformée en entrepôt municipal. Elle y figura jusque vers 1903, exposée aux coups et aux mutilations. Classée comme monument historique, elle n'avait cependant pu obtenir ni l'abri de l'église, ni celui du musée local que l'on réclamait pour elle et, un beau jour, elle fut vendue subrepticement par la municipalité à un antiquaire. Après les observations administratives nécessaires, après l'invocation des circonstances atténuantes, un arrêté de déclassement intervint et la statue, dont on avait perdu la trace, continua son chemin par le monde.

Ses possesseurs transitoires, marchands ou amateurs, s'empressèrent de panser, de façon plus ou moins discrète et habile, les blessures qu'elle avait reçues dans l'église désaffectée de Poligny. Les accidents de la draperie étaient assez simples et légitimes à atténuer. Il est fâcheux, par contre, que l'on ait cru devoir restaurer le nez et le menton. Les mains jointes avaient été entièrement refaites : elles étaient très médiocres et nous les avons supprimées avant d'exposer la figure au Louvre, tandis qu'il nous a paru difficile et dangereux de supprimer les additions de la face pour l'établissement desquelles on avait élargi quelque peu et régularisé les accidents du visage dont les parties anciennes, très importantes heureusement, sont très reconnaissables encore et d'un si beau caractère.

Quant à l'identité du personnage représenté, nous sommes fixés avec précision grâce à un texte retrouvé par l'abbé Brune, dont il avait eu la bonne grâce de nous faire part et qu'il a inséré depuis, quelques mois avant sa mort, dans une communication qu'il fit à la Société d'Émulation du Doubs au sujet de la statue et de ses avatars successifs. Voici ce que nous lisons dans les *Mémoires historiques sur la ville et la seigneurie de Poligny* (1759, t. II, p. 454) : « Thomas de Plaine, chevalier, seigneur de Magny, fait conseiller au conseil souverain de Malines dès sa création et depuis chef des conseils et président des Parlements de Bourgogne... fit plusieurs fondations chez les Frères prêcheurs de Poligny et y fit rebâtir dès les fondements une chapelle



Cl. Serv. photo. des B. A.

ATTRIBUÉ A ANTOINE LEMOITURIER. — THOMAS DE PLAINE.

Statue provenant de l'ancienne église des Jacobins de Poligny. — Musée du Louvre.

dite de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs. C'est sa statue et celle de sa femme que l'on y voit encore. »

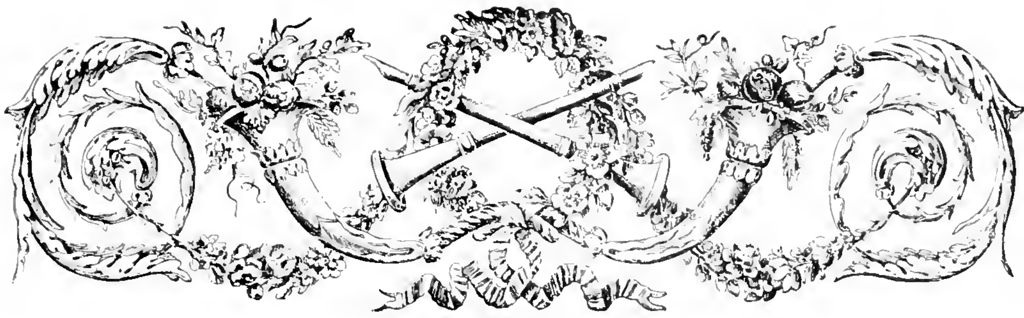
La statue de la femme avait des longtemps disparu, de même que l'image de la Vierge de Pitié devant laquelle s'agenouillaient sans doute les deux donateurs. Mais l'effigie de Thomas de Plaine était demeurée, jusqu'en 1903, à l'entrée de la première chapelle du bas-côté nord de l'église des Jacobins, dont le beau vaisseau du XIIIe siècle s'était enrichi, au XVe, de cette chapelle latérale, aux frais et par les soins d'une des familles illustres de la bourgeoisie de Poligny. Thomas de Plaine avait fourni à la cour des ducs de Bourgogne, alors souverains de la Franche-Comté, une carrière brillante. D'abord conseiller de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire au Parlement de Malines dès sa fondation, il devint, en 1482, second puis premier président des Parlements de Bourgogne. Plus tard, il se retira au service de Maximilien, qui le fit grand chancelier du roi Philippe de Castille son fils, souverain des Pays-Bas et de la Franche-Comté (1496). Il joua un rôle de premier plan dans les négociations diplomatiques de l'époque et mourut en 1505 à Malines, où il fut enterré.

L'abbé Brune, à qui nous devons ces renseignements biographiques, imaginait volontiers que Thomas de Plaine ayant résidé entre 1470 et 1480 à Dijon, où il se maria, avait pu être en rapport avec le sculpteur Antoine Lemoiturier qui venait, en 1469, d'achever le tombeau de Jean-sans-Peur, et que c'était à lui qu'il avait dû commander les images votives de sa chapelle de Poligny.

De plus, non seulement la carrure puissante de la seule qui nous reste de ces images, le faire large et un peu lourd de ses draperies, de sa longue robe de parlementaire et de son ample manteau aux manches retombant en forme de sac, l'accent de ce visage imberbe aux pommettes et au menton saillants, le caractère de ce portrait énergique établi avec une autorité un peu rude, sans adoucissement ni fadeur, nous certifient que l'œuvre appartient bien à l'école bourguignonne, qu'elle dérive, en l'alourdissant peut-être un peu, du réalisme puissant des effigies de la chartreuse de Champmol. Mais l'abbé Brune, qui connaissait à merveille les productions de l'art bourguignon et en particulier celles qui avaient peuplé les églises de sa chère Franche-Comté, était très disposé à reconnaître dans ces deux morceaux aujourd'hui rapprochés au musée du Louvre, le tombeau de Philippe Pot et la statue de Thomas de Plaine, la manière propre d'un auteur commun, l'imagier avignonnais Antoine Lemoiturier, qui travailla d'abord aux sculptures de la façade de Saint-Antoine du Viennois [1] et vint s'établir ensuite à Dijon. Le texte décisif nous manque encore malheureusement pour l'un comme pour l'autre ; mais la présence des deux œuvres au Louvre, en établissant leur renommée et en en facilitant l'étude comparative, suscitera peut-être quelque jour la trouvaille du chercheur heureux qui nous permettra d'inscrire sans aucun doute sur leurs cartels le nom glorieux d'Antoine Lemoiturier.

Paul VITRY.
Conservateur au musée du Louvre.

1. Voir : J.-J. Marquet de Vasselot : *Deux œuvres d'Antoine Lemoiturier*, dans les *Monuments Piot*, t. III, 1897 ; — Marcel Reymond, *Bulletin de l'Académie delphinale*, 4e série, t. X ; — abbé Brune, *les Sculptures et les peintures de l'église Saint-Antoine du Viennois*. (Réunion des sociétés des beaux-arts des dép., 1908.)



BIBLIOGRAPHIE

LE MUSÉE DU LOUVRE DEPUIS 1914[1]



DEMOTTE, habitué par sa profession au contact des objets d'art, à leur goût et à leur conservation, a pris une initiative dont l'audace mérite d'être heureuse. Il a consacré aux acquisitions du Louvre pendant la guerre un livre magnifique qui restera comme le monument superbe d'une activité jusqu'ici mal connue et digne pourtant de tous les hommages. Cette œuvre, née d'une pensée juste et généreuse, est le témoin du Louvre, sauvé et enrichi.

Le Louvre fut protégé contre l'invasion par l'exil. Mais le pittoresque et tragique exode ne commença pas tout de suite. Dès que la guerre fut déclarée, on redouta moins l'arrivée des Prussiens, contre lesquels notre plan d'attaque semblait nous prémunir, que la venue des Zeppelins, dont les flottilles, mystérieusement construites, étaient grosses de périls qui obsédaient et troublaient l'imagination populaire. Mal renseignés sur les desseins et sur les moyens d'action de l'état-major allemand, les pouvoirs publics partageaient cette crainte des bombes aériennes et de leurs effets puissamment destructeurs. Les ordres furent donnés pour ensevelir, casemater et blinder de sacs de terre les objets les plus précieux. L'air, pendant les premières semaines d'août, ne réalisa pas ses menaces. Mais en Belgique et en Lorraine la terre se défendit mal, et l'invasion, tout de suite foudroyante, qui occupait la France de la Somme aux Vosges, se poussait vers Paris avec la force d'un torrent. Il fallait déguerpir.

L'Administration supérieure avait conçu d'urgence un plan méthodique. Il fut exécuté avec une rapidité, une discipline et un dévouement qui font d'autant plus d'honneur au musée du Louvre que la mobilisation avait sensiblement réduit son

1. *Les Accroissements des Musées nationaux français : le Musée du Louvre depuis 1914 (dons, legs et acquisitions)*, 100 pl. en héliogravure avec une préface de M. Louis BARTHOU, de l'Académie française, membre du Conseil des Musées nationaux, et des notices par les conservateurs et le conservateurs-adjoints du musée du Louvre. — Paris, Demotte, 1920, in-fol., 300 fr.

personnel. Au début de septembre, 770 tableaux et deux caisses d'objets d'art prirent le chemin de Toulouse avec la *Vénus* de Milo, dont le départ fut renouvelé de 1870.

La victoire de la Marne libéra Paris et éloigna de lui pendant trois ans la menace allemande. La guerre continuait avec ses chances diverses, mais la sécurité de la capitale parut assez assurée pour que le musée du Louvre, sollicité par l'impatience du public, se hasardât, de 1916 à 1918, à entrebâiller quelques portes et à ouvrir quelques salles. L'année 1918 redevint terriblement menaçante. Les gothas et les berthas jetaient sur la capitale leurs bombes et leurs obus, tandis que les armées allemandes, forçant la résistance de nos troupes, semblaient devoir réussir le coup d'audace qu'elles avaient manqué de si peu en 1914. Rapidement, de mars à août, on vida le Louvre, et tous les objets transportables furent expédiés à Blois, puis à Toulouse. Abandonné et dépeuplé, le palais de Pierre Lescot et de Jean Goujon, qui avait abrité l'histoire de France, montait la garde sur les bords de la Seine avec la majesté de son passé glorieux. Que lui réservait l'avenir, quel destin, quelle occupation, quelle souillure? On pouvait tout craindre. La victoire de Foch sauva tout, et, cinq semaines après l'armistice du 11 novembre 1918, les premières caisses revenaient au musée du Louvre inviolé, que ni les bombes, ni les obus tombés tout autour, n'avaient effleuré d'une égratignure.

Le salut du Louvre n'est qu'une partie de son histoire pendant la guerre. Sa gloire est de s'être agrandi, au cours de cette épreuve, de chefs-d'œuvre nouveaux qui, réunis ailleurs dans un musée spécial, suffiraient à constituer une des plus belles collections du monde. L'honneur en revient aux amateurs éclairés et généreux, qui n'ont pas désespéré de l'avenir; aux conservateurs, attentifs à ne pas manquer une occasion, privée ou publique; à la Société des Amis du Louvre, et enfin au Conseil des Musées nationaux.

Si les collections du baron de Schlichting et de la marquise Arconati-Visconti méritent une mention particulière, il est impossible de procéder à une énumération des œuvres que le musée a reçues ou achetées pendant quatre ans. On peut dire seulement qu'elles témoignent d'une vigilance continue, d'une confiance que rien n'a ébranlée, d'un amour passionné de l'art et d'un admirable dévouement au Louvre lui-même.

Quand le musée du Louvre, pourvu d'un personnel qui lui fait défaut, sera pleinement ouvert et plus régulièrement accessible, il surprendra à son tour le monde. Son installation a beaucoup gagné. Il n'est pas seulement plus riche par ce qu'il a acquis; il l'est par la façon nouvelle et heureuse dont ses anciennes richesses sont réparties. Vidées et libres, les salles ont reçu un aménagement qu'il eût été difficile de leur attribuer si un bouleversement total n'avait pas permis des combinaisons ou plus rationnelles, ou plus ingénieuses, ou plus pittoresques. Les conservateurs se sont montrés dignes de leurs fonctions. Ils ont amélioré le cadre des objets d'art qu'ils avaient la charge de conserver. Le musée du Louvre a profité de la guerre, mais à sa façon, qui est la bonne. Il semble que ses chefs-d'œuvre soient baignés de plus d'air et éclairés par une meilleure lumière.

Ces chefs-d'œuvre sont reproduits dans le livre qu'a édité M. Demotte. Ils figurent à leur place, au milieu de cent planches et des notices plus nombreuses qui constituent l'inventaire des superbes acquisitions faites par le musée du Louvre

pendant la guerre Même pour ceux qui, comme moi, les ont en quelque sorte suivies une à une, ces acquisitions sont un étonnement. Leur variété embrasse toutes les époques et tous les genres. Il y a de tout et tout y est de premier ordre. Le Louvre, auquel nul autre musée ne peut être comparé, a le devoir d'être difficile, de résister aux tentations qui, ne coûtant rien, ne valent pas toujours davantage, et de ne porter son choix que sur des objets rares ou sur des chefs-d'œuvre. Il n'a pas besoin de se remplir : il ne peut que se compléter ou s'enrichir.

Il suffira, pour savoir comment il s'est enrichi, d'ouvrir ce livre dont les reproductions atteignent la perfection et dont les notices ont été confiées, pour chaque spécialité, aux hommes les plus éminents. Il y avait une part de gageure dans la tentative de M. Demotte, et j'avoue que, confident de son intention, presque dès la première heure, j'en espérais peu la réussite. Mes craintes n'ont pas été réalisées, et je m'en réjouis. Mais, parmi ceux qui ne les partageaient pas, en est-il un seul dont les espérances n'ont pas été dépassées? M. Demotte a triomphé de difficultés matérielles qui paraissaient insurmontables. Il a édifié une œuvre unique, où les yeux et l'esprit trouvent une satisfaction égale. Tous les amis de l'art et du Louvre lui sauront gré d'avoir montré par ce monument durable que, dignes de la France, l'art et le Louvre ont, eux aussi, au cours de la tourmente, continué, tenu et vaincu.

Louis BARTHOU,
de l'Académie française,
Membre du Conseil des Musées nationaux.

HISTOIRE ET DESCRIPTION DE LA CATHÉDRALE DE TOURS [1]



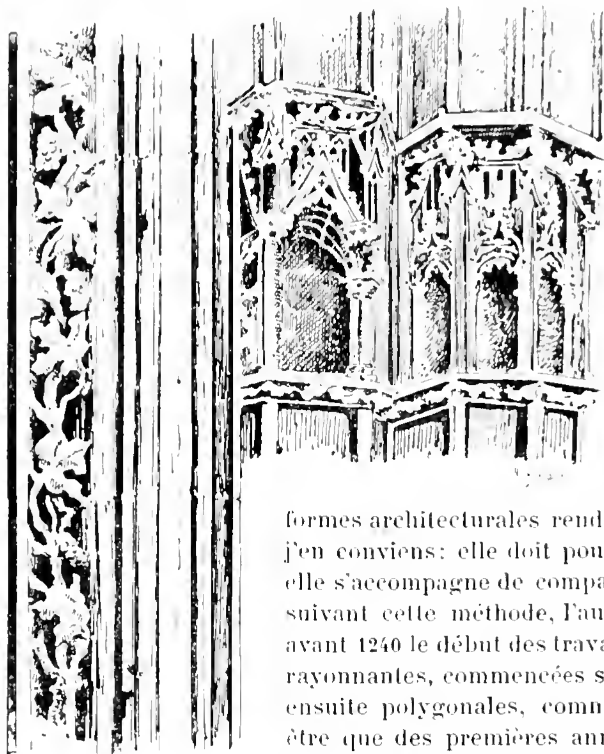
Le Sein d'Abraham.
Sculpture
de la cathédrale de Tours.

La cathédrale de Tours n'a pas toute la célébrité qu'elle mérite. Le chœur, avec ses hautes fenêtres et ses éblouissantes verrières, est un des ensembles les mieux conservés et les plus charmants du XIIIe siècle. Les trois portails de la façade, d'un dessin si fin, seraient un des chefs-d'œuvre du XVe siècle, si toutes les statues, — ces statues dont quelques-unes étaient peut-être de Michel Colombe, — n'avaient été brisées.

Un ecclésiastique de Tours, M. le chanoine Boissonnot, qui vit depuis des années dans la cathédrale, pour qui, comme il le dit si bien, la cathédrale est une patrie, vient de nous donner un livre sur elle. Livre d'une lecture attachante, car l'histoire de la cathédrale de Tours, c'est un peu l'histoire de la France. M. le chanoine Boissonnot est un homme de sensibilité et d'imagination qui anime le passé. Il a voulu écrire non pour les seuls initiés, mais pour tout le monde. Ses descriptions n'ont pas cette sécheresse technique, qui ne déplaît pas à l'archéologue, mais qui, d'ordinaire,

1. Chanoine H. Boissonnot. *Histoire et description de la cathédrale de Tours.* — 1 vol. in-fol. Frazier-Soye, imprimeur-éditeur, Paris, 1920.

fait tomber le livre des mains du lecteur. Il s'attache de préférence à ce qui invite à penser ou à rêver : les vitraux le retiennent longtemps. Ainsi conçu, son ouvrage sera bien accueilli de ce public cultivé, plus nombreux tous les jours, qui aime les grands souvenirs du passé et que l'art du moyen âge attire. L'historien de l'art s'y instruira lui aussi : il recueillera, au passage, bien des faits curieux ; il apprendra surtout, avec un vif intérêt, tout ce que les grands évêques, tout ce que les chanoines ont fait pour leur cathédrale. Toutefois, quelques objections se présenteront à son esprit. L'imagination a son charme, mais elle a aussi ses dangers. C'est l'imagination qui a suggéré à l'auteur le dessin du plan de la cathédrale élevée par Grégoire de Tours. Si la cathédrale du VIe siècle avait eu réellement un déambulatoire à chapelles rayonnantes, un des plus graves problèmes de l'archéologie serait résolu. Malheureusement les textes sont muets.



Cathédrale de Tours : socles des statues du grand portail.

L'étude minutieuse des formes architecturales rend la lecture d'un livre laborieuse, j'en conviens ; elle doit pourtant être faite. Cette analyse, si elle s'accompagne de comparaisons, n'est jamais stérile. En suivant cette méthode, l'auteur eût été amené à placer bien avant 1240 le début des travaux de la cathédrale. Les chapelles rayonnantes, commencées sur un plan circulaire et devenant ensuite polygonales, comme celles de Reims, ne peuvent être que des premières années du XIIIe siècle. L'absence de meneaux aux fenêtres est un trait archaïque qui, en 1240, serait peu explicable. Ce premier architecte de Tours ne connaissait pas seulement Reims, il connaissait aussi Soissons, comme le prouvent les fenêtres basses des collatéraux du chœur ; ces fenêtres sont à deux divisions séparées non par une colonnette, mais, comme à Soissons, par un petit mur ou, si l'on veut, un meneau construit par assises. Toutes ces parties basses du chœur sont du premier quart du XIIIe siècle.

Faute de ressources, les travaux demeurèrent interrompus assez longtemps. L'architecte qui éleva le chœur s'était formé dans les chantiers de la Picardie et de l'Ile-de-France. Il connaissait fort bien la cathédrale d'Amiens et il s'en est inspiré. A Tours, les colonnes du pourtour du chœur sont cantonnées de quatre colonnettes comme celles d'Amiens. C'est là une particularité assez rare, car à Chartres, à

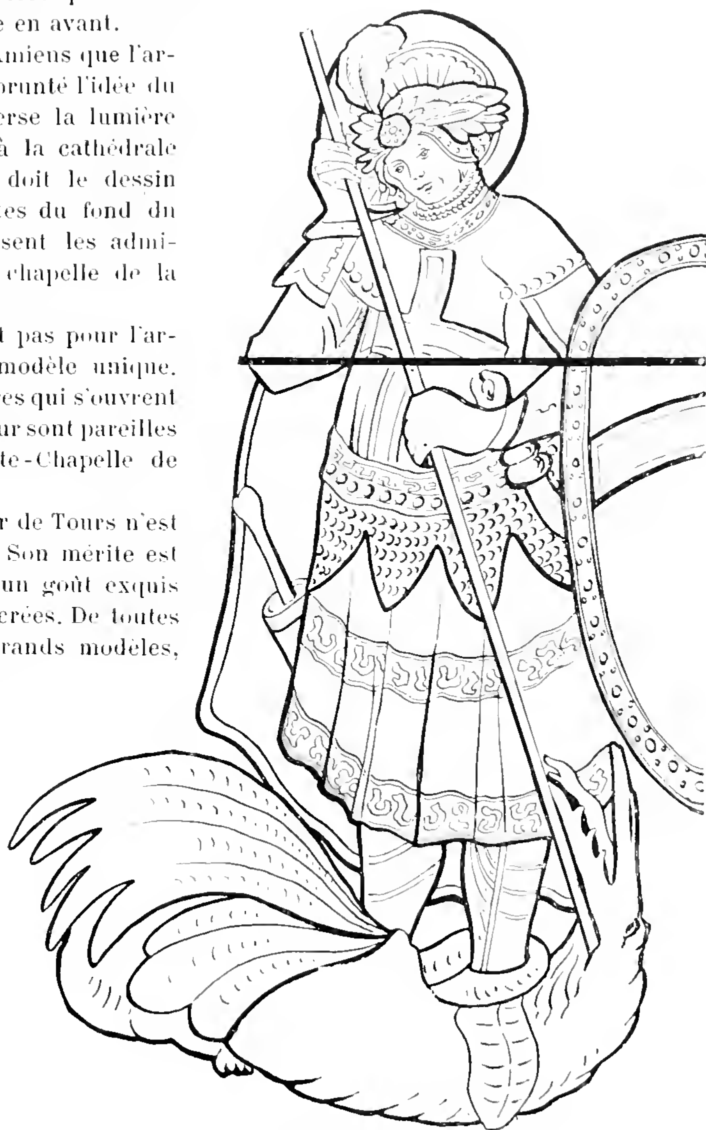
Reims, à Soissons, pour rendre cette couronne qui ceint le chœur plus légère, les colonnes ne sont flanquées que d'une seule colonnette, placée en avant.

C'est au chœur d'Amiens que l'architecte de Tours a emprunté l'idée du triforium à jour qui verse la lumière par ses vitraux; c'est à la cathédrale d'Amiens encore qu'il doit le dessin des cinq fenêtres hautes du fond du chœur : elles reproduisent les admirables fenêtres de la chapelle de la Vierge.

Mais Amiens ne fut pas pour l'architecte de Tours le modèle unique. Les cinq grandes fenêtres qui s'ouvrent des deux côtés du chœur sont pareilles à celles de la Sainte-Chapelle de Paris.

Le maître du chœur de Tours n'est donc pas un novateur. Son mérite est d'avoir combiné avec un goût exquis des formes déjà consacrées. De toutes les œuvres nées des grands modèles, c'est la sienne qui a le plus de charme.

Est-ce au même artiste que nous devons le dessin de la façade septentrionale du transept? Nous l'ignorons, mais ce qui est certain, c'est que cette façade imite en la simplifiant la façade nord du transept de Notre-Dame de Paris. La rose de Tours reproduit la fameuse rose de Paris qui a servi alors de modèle à tant d'artistes.

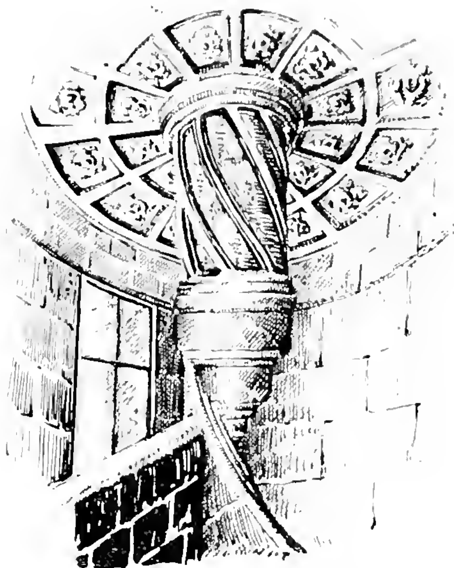


Saint Michel.
Vitrail du XVe siècle. — Galerie du croisillon nord de la cathédrale de Tours.

On voit combien ces comparaisons sont utiles. Seules elles permettent de mesurer le degré d'originalité d'un architecte et de mettre un monument à son rang.

L'œuvre de M. le chanoine Boissonnot a été présentée par l'imprimeur Frazier-Soye avec un luxe et un souci de la perfection qu'on ne saurait trop admirer dans les temps où nous sommes. Rien n'a été épargné pour donner à cet ouvrage la tenue d'un vrai livre d'art. Les caractères Tory Garamond, employés pour l'impression de cet important in-folio, sont parmi les plus beaux qu'on puisse voir. L'illustration est riche : outre les grandes planches hors texte, les unes en phototypie, les autres donnant la reproduction en couleurs des plus belles verrières de la cathédrale, on trouve un grand nombre de figures dans le texte, en particulier des en-tête, des culs-de-lampe et des lettrines, dessinés d'une façon souvent remarquable, d'après des détails de l'architecture et de la décoration du monument, par Mlle Crotti de Costigliole.

ÉMILE MALE,
Membre de l'Institut.



CATHÉDRALE DE TOURS :
TORSADE DE L'ESCALIER DU CLOÎTRE.

L'ANATOMIE ET L'ART

ANS une des nouvelles exquises d'Alfred de Musset, se trouve, avec beaucoup d'autres, ce vers charmant. Il s'agit de la jeune femme aimée par le fils de Titien, celle

Dont la forme terrestre eut ce divin contour.

Est-il trop hardi de voir là une image possible de l'union entre l'anatomie artistique et l'art, la première enseignant au peintre et au sculpteur la forme terrestre, où leur inspiration exprime le contour divin?

Donc l'anatomie vraiment artistique sera avant tout une étude de plastique. Elle ne négligera ni le squelette, ni la musculature; elle cherchera les « raisons de ce qui est », mais pour y mieux découvrir l'explication des contours vivants, des « mouvements et des repos du corps humain », comme le disait très heureusement le sculpteur Anguier au XVIIe siècle. C'est la doctrine du Dr Paul Richer dans son cours de l'École des Beaux-Arts et dans un livre important qui vient de paraître : « L'anatomie est essentiellement une chose de profondeur [notons ces mots]. C'est elle qui crée la forme dans son ensemble et réalise en même temps le galbe et les plans[1]. » Œuvre d'observation extérieure autant qu'intérieure, elle laisse aux hommes de science le cadavre couché sur la pierre; elle saisit l'être humain tel qu'il doit se présenter aux artistes. Elle révèle « le libre jeu des organes et l'intégrité des fonctions qui constituent l'état de santé ». Conception très juste et féconde, qui fait songer tout de suite à la statuaire grecque, qui respire en effet la santé dans ses Vénus comme dans ses athlètes, ou bien encore à « cette forme pleine, simple et puissante, dont les fresques de la Farnésine offrent de magnifiques exemples ». Et le Dr Richer, qui a vu bien des modeles, la retrouve « parfois cachée sous les plus humbles vêtements... expression la plus complète de la force physique et de la santé ». Il en a dessiné nombre de types d'une exécution très vive et souple qui permettent de constater combien la variété dans l'unité — et dans la vérité — est une des lois de la nature. Ainsi l'anatomie, « loin de chercher la réalisation d'un idéal quelconque, toujours éminemment variable avec les époques et avec les individus, s'essaie simplement à montrer aux artistes ce qui est et la raison de ce qui est ».

Elle a donc pour terme définitif et comme justification de ses études le *nu*, ce nu qui résume en lui la loi suprême de l'art, et à la séduction duquel ne peuvent échapper les esprits les plus graves, s'ils aiment véritablement le Beau.

Félibien, l'austère Felibien, n'a-t-il pas trouvé des accents inattendus pour célébrer la splendeur du corps féminin? Il avait l'anatomie singulièrement aimable,

1. Dr Paul RICHER, de l'Institut. *Nouvelle Anatomie artistique : II. Cours supérieur, Morphologie de la femme.* — 1 vol. in-8°, avec figures (dessins originaux de l'auteur). Plon et Nourrit, 1920.

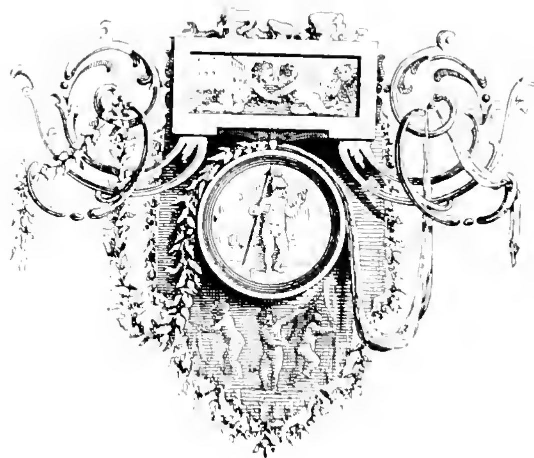
car il s'agissait d'anatomie : « Une gorge est parfaitement belle, lorsque les deux principales parties qui la forment sont égales en rondeur, en blancheur et en fermeté, lorsqu'elles ne sont ni trop hautes, ni trop basses, et qu'elles s'élèvent insensiblement. » Son interlocuteur supposé avait quelque raison de sourire, en lui disant : « Je crois bien que nous ferons l'anatomie de toutes les parties du corps humain. » Ils la continuent, en effet et, telle qu'ils la font, on conçoit qu'ils s'y plaisent. Félibien ne craignait pas, d'ailleurs, de mettre cette conception quelque peu païenne de la beauté sous le couvert de la pensée chrétienne. « Et comme la figure humaine [il entend par là le corps humain] est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est de beaucoup plus excellent que les autres[1]. »

Oui, sans doute, à condition cependant qu'il sente « l'excellence de son art » et les devoirs que lui impose cette haute fonction d'interprète « du plus parfait ouvrage ». L'anatomie bien comprise, en mettant sous ses yeux les formes variées du corps humain, en le ramenant sans cesse à l'observation attentive de leur logique et de l'accord entre « le galbe et la profondeur », donne à son regard la faculté d'analyser les détails et de saisir les ensembles. C'est à la main, à l'esprit, au sentiment et à la conscience qu'appartient ensuite le rôle artistique.

« Je dis ceci aux jeunes hommes qui cherchent la perfection de l'expression par la force du dessin sur le corps humain. » Ainsi s'exprimait le vieil Anguier. Le Dr Richer, statuaire, lui aussi, en même temps qu'anatomiste, ne le désavouerait certainement pas. La *force* du dessin sur le corps humain, quelle doctrine utile aujourd'hui autant que jamais !

HENRY LEMONNIER
Membre de l'Institut.

1. Félibien, *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres.*



ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE OF FEBRUARY 1921

CONTENTS

Our Tribune : the Autonomy of the Sèvres porcelain Manufactory, *by G. Lechevallier-Chevignard, administrator of the National Manufactory of Sèvres,* p. 81.

— Since 1871, the Manufactory has suffered from its insufficent state budget which has discouraged the initiative and activility of the artists. According to the project of autonomy, actually before the French Parlement, the Manufactory will be soon made self-supporting, as was the case during the brilliant period of the eighteenth century when its material existence depended upon its ability to satisfy the exacting tastes of a fastidious clientele.

Some remarks on Piero della Francesca, *by Abel Bonnard,* p. 86.

— The recent process of cleaning, to which the series of frescoes, painted by Piero in the church of St. Francis at Arezzo, have been subjected, permit us to study more fully this admirable ensemble which represents the *Legend of the Cross*, from the planting of the grain of Good and Evil on Adams tomb, to the episode of the queen of Sheba, the identification of the true Cross by St. Helen and the victory of Constantine over Maxence.

Because of the combined qualities of realism and dreamy immobility, M. Bonnard finds a similarity between the art of Piero and that of Vermeer of Delft.

A short history of Chinese porcelain and the Grandidier collection of the Louvre (third and last article), *by Marie-Juliette Ballot, attachée of the Louvre Museum,* p. 99.

— Unter K'hang-hi (1662-1722), of the Tsing dynasty, Chinese porcelain reached its zenith. The Grandidier collection contains admirable exemples of the celebrated beef-blood, peach skin, coral red, blue and white and the green family. It also possesses a numerous collection of the so-called rose family, which was the great group unter Yong-tcheng (1723-1735) and K'ien-long (1736-1795), with the series called « the thousand flowers » and the egg-sheel China, decorated in the Canton style.

Forgotten masterpieces of wood-engraving : the Wood-engraving of « actuality » during the nineteenth century, *by Pierre Gusman* p. 109.

From 1870 to 1892, the *Monde illustré* published weekly a remarkable series of « actuality » wood-engravings, after or by Daniel Vierge, Lepère, Doré, Morin, Chifflart and others.

The painter and wood-engraver Schmied has had the ingenious idea of reprinting a certain number of engravings from these wood-plates, — eight hundred exactly, — which include some two hundred and fifty by Lepère, two hundred and fifty by Vierge, etc.

Malmaison, *by Fernand Sabatté*, p. 115.

— The author mentions some of the most interesting changes recently brought about in the château notably in the Emperor's study, the room of the first Consul and that of Queen Hortense.

The Value of picture-radiography, *by Jean Guiffrey, curator of the Louvre Museum*, p. 124.

— The recent experiments of Dr Heilbron, of Amsterdam, as well as those of Dr Cheron and M. Guiffrey show that most interesting results can be thus obtained in the matter of discovering restorations and, in a lesser degree, of determining the age of a picture.

The Museums : the Statue of Thomas de Plaine, recently acquired by the Louvre Museum, *by Paul Vitry, curator of the Louvre Museum*, p. 132.

— M. Vitry attributes this statue, which formerly decorated the church of the Jacobins at Poligny, to the sculptor Antoine Lemoiturier, who worked at Dijon between 1470-1480.

Bibliography, p. 135.

— « **The Louvre Museum from 1914 to 1918** » (edited by M. Demotte), *by Louis Barthou, of the French Academy*; — « **Tours cathedral** » (by Canon Boissonnot), *by Emile Mâle, member of the Institute*; — « **Artistic anatomy** » (by Dr Paul Richer), *by Henry Lemonnier, member of the Institute*.

English summary of the issue of February, *by Miss Florence Ingersoll-Smouse, doctor of the University of Paris*, p. 143.

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE.
Doctor of the University of Paris.



Le gérant : H. DENIS.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



UN INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART
A L'UNIVERSITÉ DE PARIS



Le grand public ne sait peut-être pas assez quelle est, depuis longtemps déjà, la force d'expansion de l'Université de Paris, combien d'étrangers elle attire, combien de Français elle envoie porter sa parole à l'étranger, combien enfin elle a créé d'enseignements qui s'étendent peu à peu sur tout le domaine de la science et de la pensée. Mais je ne veux parler ici que d'un sujet qui intéressera, je crois, les lecteurs de la *Revue* : l'histoire de l'art du moyen âge et des temps modernes.

Jusqu'en 1893, cet enseignement n'existait sous aucune forme à la Faculté des lettres. Seule y était représentée l'archéologie antique : encore n'était-ce que depuis 1876. En 1893, sur la proposition du doyen Himly et du conseil de la Faculté, accueillie favorablement par le directeur de l'enseignement supérieur, Louis Liard, toujours disposé aux initiatives, le ministre institua un cours complémentaire d'histoire de l'art moderne. Les débuts en furent modestes, comme il convenait. La Sorbonne se trouvait alors en pleine reconstruction ; on démolissait autant au moins qu'on bâtissait ; la place était mesurée partout. Une petite salle reçut une toute petite bibliothèque et une armoire à planches, où l'on casa — sans aucune

difficulté — quelques gravures de la Chalcographie et quelques livres accordés gracieusement par le ministère : cette salle fut réservée aux étudiants. Quant au cours public, très nomade suivant l'état des travaux, il disposait d'un nombre restreint de photographies et d'une lanterne à gaz pour projections plus bruyante qu'éclairante. Il est vrai qu'à cette date, on considérait encore un peu les projections comme un amusement. On ne se rendait pas compte que, sans elles, toute démonstration artistique devenant impossible en face d'un auditoire assez étendu, l'histoire de l'art se bornerait à quelques idées vagues, à des biographies ou... à des anecdotes.

Cependant, la nouvelle Sorbonne s'achevait sous la direction active de M. Nénot. Dans les bâtiments destinés aux cours fermés, une salle de conférences et une salle de travail furent attribuées à l'histoire de l'art moderne, avec meubles pour les gravures ou photographies, bibliothèque, etc., pendant que les amphithéâtres recevaient les cours publics. Cette fois, on possédait pour les étudiants un laboratoire d'enseignement, fût-ce dans des proportions modestes. Restait cependant à le munir des instruments nécessaires : c'était ce fonds qui manquait le plus. Mais on rencontra, dès l'abord, le premier des bienfaiteurs généreux dans la personne du comte de Chambrun, qui donna une somme de 5.000 francs, avec pleine liberté d'emploi, condition presque aussi favorable que la somme elle-même. Puis, le ministre de l'Instruction publique, la Société des Amis de l'Université, l'Union centrale des Arts décoratifs vinrent à l'aide. Un peu plus tard, Mme Vve G. Duplessis, après la mort de son mari, conservateur du Cabinet des Estampes, attribua à la salle d'art la plus grande partie de ses livres de travail et une inestimable collection de catalogues illustrés de ventes du XIXe siècle[1]. Entre temps, M. Nénot, toujours en quête, découvrait dans les sous-sols disponibles, deux salles assez bien éclairées, qu'il accommoda ingénieusement aux besoins d'un musée de moulages. L'une d'elles fut concédée à l'art moderne. Elle put contenir les spécimens les plus importants de la statuaire du moyen âge et des temps modernes, quelques-uns assez rares : *le Tombeau des Lannoy*, *la Jeunesse* de Chapu, une *Tête de guerrier* de l'arsenal de Berlin, le *Térence* et une *Sibylle* de Syrlin le jeune, de la cathédrale d'Ulm, etc.

1. 3.000 volumes environ, dont le catalogue a été imprimé. La Bibliothèque porte à juste titre le nom de Bibliothèque Duplessis.

Cependant, le cours de l'art avait été dédoublé : histoire de l'art du moyen âge; histoire de l'art moderne. Auditeurs et étudiants allaient en augmentant, mais on prévoyait le temps, M. Liard tout le premier, où. dans la Sorbonne remplie jusqu'à être comble, cet enseignement se trouverait comprimé et paralysé dans son développement normal.

Deux donateurs lui ouvrirent de larges perspectives d'extension, et par suite aussi d'expansion.

On sait que M. Jacques Doucet avait créé, en 1909, une Bibliothèque d'art qui, sous son impulsion, s'accrut au delà de toute prévision et dont on peut dire qu'elle est unique au monde, avec ses 100.000 ouvrages, catalogues, périodiques, ses 10.000 estampes, ses 120.000 photographies, ses milliers de clichés, embrassant l'histoire de tous les arts dans tous les âges et tous les pays. En 1913, il venait trouver M. Liard, alors recteur de l'Académie de Paris, président du conseil de l'Université, et lui offrait purement et simplement sa bibliothèque intégrale! Cette offre si libérale fut reprise et transformée en donation définitive, le 15 décembre 1917.

Ce don « princier » en suscita un autre, comme par un esprit de noble concurrence dans la générosité.

La marquise Arconati Visconti, dont on connaît la libéralité inlassable quand il s'agit des beaux-arts, apporta à M. Liard, avec la même simplicité, la somme nécessaire pour construire les bâtiments qui recevraient non seulement la bibliothèque Doucet, mais aussi et surtout l'Institut d'art ancien et moderne, disposant enfin non pas de l'espace, mais d'un espace[1].

La guerre terminée, qui avait tout suspendu, les successeurs de M. Liard († 1917), MM. Lucien Poincaré († 1920), puis Appell reprirent le double projet, rendu possible par la générosité de la marquise Arconati Visconti, qui, décidée à triompher de tous les obstacles, porta à 5 millions le don primitif.

Il n'y avait plus qu'à agir, pour répondre à ces bonnes volontés qui savaient si bien agir. En 1920, un concours fut ouvert pour la construction des bâtiments.

« On entreprend, dit le programme[2], de doter l'Université de Paris d'un

1. Voir, sur les donations Jacques Doucet et Arconati Visconti, le *Bulletin de l'art* du 10 février 1920 (nº 636).

2. Université de Paris. Construction d'un Institut d'art et d'archéologie. Conditions du concours.

établissement scientifique. Cette conception exclut donc catégoriquement tout luxe architectural inutile, toute ornementation superflue et dispendieuse... L'art consistera à combiner l'élégance du parti avec l'emploi judicieux des matériaux et l'aménagement rationnel des locaux en vue de leur destination pratique... L'Université demande un vaste laboratoire, non un édifice somptuaire. »

Conception fort juste, et qui invoque d'ailleurs une des règles fondamentales de la saine architecture.

Viennent alors les indications pratiques, qu'il semble intéressant de résumer.

Il y aura, pour les services de la Bibliothèque, une ou deux grandes salles de lecture, un cabinet d'estampes, une grande salle pour les collections de photographies, une autre pour des expositions temporaires, un laboratoire pour les photographes, les magasins des livres, etc. Elle gardera le nom de son fondateur ; elle ne sera pas divisée ; elle restera ouverte à tous les travailleurs, sous certaines conditions à préciser.

L'enseignement comportera naturellement trois sections, puisqu'il comprend normalement l'art antique, l'art du moyen âge et l'art moderne. Il disposera de trois salles de conférences, de trois salles de travail, de cinq ou six grandes galeries pour moulages, vitrines d'originaux, expositions d'estampes, etc.[1].

Les bâtiments s'élèveront avenue de l'Observatoire, non loin de la Sorbonne, où seront maintenus les cours publics.

Le premier stade du concours a été franchi. Sous peu, le projet définitif sera choisi; il entrera vite en exécution.

« C'est grâce au don magnifique offert par Mme la marquise Arconati Visconti (et aussi à celui de M. Doucet), que la Faculté des lettres pourra avoir à sa disposition un nouvel organisme rationnel et cohérent, dont les différents services assureront l'unité scientifique. »

Témoignage bien légitime et bien justifié, don magnifique, en effet, et l'on peut ajouter, don intelligent, qui pourrait servir de modèle à beaucoup d'autres.

Voilà donc les maîtres de la Sorbonne munis d'un incomparable instrument de travail et d'action. Leur enseignement, leur esprit et leurs

1. Sans compter les services accessoires.

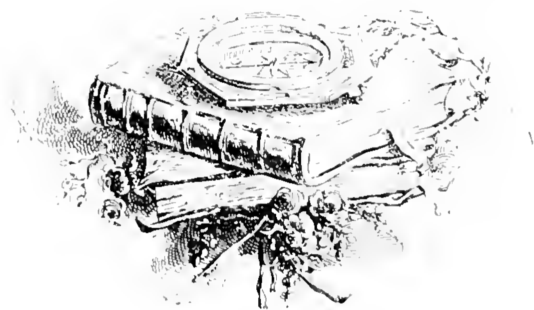
méthodes reçoivent ainsi une consécration éclatante et une impulsion nouvelle. Une fois de plus aussi, s'affirme le principe, qui est celui de l'Université, de l'union étroite entre les trois formes historiques de l'art comme entre tous les âges de la civilisation intellectuelle. Réunies dans le même édifice, groupées dans un voisinage intime, elles se prêteront un mutuel concours ; elles se fondront symboliquement dans l'unité de la Bibliothèque. A chacune aussi, on pourra faire sa part légitime et raisonnée, qu'elle n'avait pu recevoir à la Sorbonne, où les circonstances forçaient à improviser et à procéder au jour le jour.

Je me figure, — un peu idéalement peut-être, — le charme de cette maison d'étude, où l'on trouvera, à côté des instruments de recherches un peu austères, mais fécondes, un choix des plus belles œuvres de tous les arts dans de vastes galeries, promenoirs largement ouverts, où les professeurs, rapprochés des étudiants, pourront de temps en temps quitter leurs chaires solennelles et enseigner, en causant, devant les œuvres mêmes.

Mais avant tout, ils veulent agir et produire. Ils ont déjà conçu des desseins, qui ne resteront pas à l'état de desseins : continuer et élargir le *Répertoire d'art et archéologie*, y introduire l'antiquité, l'indication des livres nouveaux, avec compte rendu des plus importants ; entrer en contact intime avec les travailleurs et les savants français ou étrangers, qu'ils pourront enfin recevoir dans un local digne des uns et des autres.

Ainsi, cet Institut, partie intégrante de la Faculté des lettres, deviendra un centre pour les études d'art et servira, autant qu'il est en lui, au rayonnement de la pensée française.

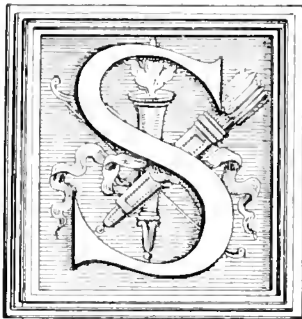
Henry LEMONNIER
Membre de l'Institut.





PROMENADES AU LOUVRE

LE PORTRAIT DE MIGNARD



i nous voulions reconstituer la carrière de Mignard avec les œuvres exposées au Louvre, nous aurions peine à imaginer que ce peintre eût rempli la seconde moitié du XVIIe siècle du bruit de sa gloire. Cet artiste, dont l'importance a paru balancer celle de Le Brun, n'est représenté que par quelques œuvres, et encore la plus importante, son propre portrait, a-t-elle failli lui être enlevée récemment. Je crois que Mignard sort intact de la discussion. Mais l'on reste confondu, quand on voit le mince bagage du portraitiste le plus fêté de la cour de Louis XIV.

Au temps de Villot, il y a un demi-siècle, douze tableaux représentaient l'œuvre de Mignard dans les galeries du Louvre. Ils s'en vont, un à un. Et rien n'est terrible, irrémédiable, comme cette retraite lente et sûre d'une salle où les nouveaux venus sont rares, dans un siècle à l'abri des révolutions esthétiques. Mignard, peu à peu, se retire. Ce n'est pas la marée qui s'en va pour revenir; c'est le lac stagnant dont l'eau fuit. Mignard doit-il donc disparaître tout à fait d'un siècle où résistent Sébastien Bourdon et Antoine Coypel? S'il lui était donné de voir



Cl. Service photo. des B.-A.

LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE CHARLES LE BRUN.

Musée du Louvre.

cette débandade et s'il lui fallait insister pour obtenir le maintien d'au moins l'une de ses œuvres, certainement c'est à son grand portrait en pied qu'il remettrait le soin de défendre sa mémoire. Et il demanderait d'abord que ce portrait occupât un emplacement qui fut protocolairement égal à celui du portrait équivalent de Le Brun. Ce vœu a été entendu. Dans le désastre de son œuvre, Mignard conserve au moins cette consolation. Par son effigie officielle, il figure comme un égal de Le Brun. Les Vierges « mignardes » et les marquises, dont le sourire plaisait tant autrefois, se dispersent dans l'indifférence. Mais quand on se trouve devant son grand portrait, placé en face du portrait de Le Brun, il faut bien se rappeler que, sous le règne de Louis XIV, la royauté de la peinture a été partagée entre deux hommes et que Mignard a été l'égal de Le Brun. Le désir de Mignard est alors exaucé.

La rivalité des deux hommes date, sans doute, de leur séjour dans l'atelier de Vouet. Elle s'était accentuée dès 1648, quand Le Brun luttait pour fonder l'Académie. Son initiative lui promettait la prépondérance dans la Compagnie naissante. Mignard refusa donc d'en faire partie et préféra travailler à la perte d'une association où il ne pourrait avoir la première place. Sur ce point, il fit un mauvais calcul; l'Académie dura, et de son rôle d'opposant isolé, Mignard ne tira nul honneur. A l'aurore du nouveau régime, quand se fit la distribution des « grands emplois », il y eut, de nouveau, rencontre entre les deux adversaires. Bien que Molière, avec sa *Gloire du Val-de-Grâce*, eût mis sa plume au service de Mignard, ce fut Le Brun qui l'emporta. Il montait dans l'orbite de Colbert et, tant que vécut le surintendant des Bâtiments, la situation de Le Brun resta prépondérante. Celle de Mignard était cependant considérable, car il était le portraitiste favori de la cour et, quand il y eut un mouvement d'opposition contre la rigueur de l'enseignement académique représenté par Le Brun, il parut que Mignard était le champion désigné pour mener le combat. C'était un mauvais choix. Mignard pouvait bien entrer en lutte contre Le Brun; mais, sorti du même atelier, instruit des mêmes principes, il représentait à peu près le même art. La bibliothèque de l'École des Beaux-Arts conserve, dans ses manuscrits, les traces d'une bataille à coups de petits papiers entre les deux adversaires; ils échangent les choses les plus désagréables du monde. C'est une polémique entre confrères, ce n'est



PIERRE MIGNARD. — PORTRAIT DU PEINTRE PAR LUI-MÊME

(Musée du Louvre.)

pas une querelle de doctrine. Et tous les deux mettent de la bile dans leur encre. Comment cette rivalité allait-elle finir ? Lequel se maintiendrait le plus longtemps et garderait le champ de bataille ? Il semblait que, dans cette course de lenteur vers le tombeau, Le Brun, plus jeune, avait partie gagnée.

Mais subitement, la fortune changea de camp. Colbert mourut; et Louvois, le protecteur de Mignard, hérita de ses charges. Sans doute, Le Brun resta le premier peintre du roi; mais il était découvert et moralement diminué; il traîna ses dernières années dans une disgrâce plus ou moins avouée et paya de bien des humiliations son ancienne faveur. Enfin, par une intervention de son bon ange, Mignard eut la satisfaction d'enterrer son rival. Il endossa immédiatement toutes ses charges, y compris la direction de l'Académie. Rien ne s'opposait plus à ce qu'il entrât dans cette Compagnie qui n'était plus celle de son ennemi. Amené par Louvois, il vint donc s'asseoir dans le fauteuil de Le Brun. Ce fut un moment de joie suprême; il y avait plus de quarante ans que ce trône hantait ses insomnies.

Mais, levant les yeux, il vit que l'ennemi était encore là, en peinture. Dans un grand tableau, où Largillière l'avait représenté en pied, assis dans un fauteuil, il semblait toujours présider l'assemblée. Une jambe négligemment jetée sur l'autre, les pinceaux dans la main gauche, de la main droite il paraissait accompagner quelque leçon sur le beau dessin ou l'expression des passions et, malgré les amis qu'il comptait dans la place, Mignard pouvait se croire encore sous la domination de Le Brun tant qu'il avait devant lui le visage exécré. Il ne suffisait donc pas de lui avoir pris son fauteuil, il fallait encore le chasser de son cadre. Et Mignard se mit au travail.

Tout académicien nouvellement agréé devait un tableau à la Compagnie. Mignard pensa qu'il pourrait offrir son portrait. D'abord, il fit mesurer celui de Le Brun et attaqua une toile de même dimension. Le Brun avait été représenté assis, la tête nue, presque de face; Mignard résolut de se peindre ainsi, le corps tourné à droite, la tête vue presque de face. Il n'eut, d'ailleurs, qu'à copier un portrait qu'il venait d'achever pour le grand duc de Toscane et qui fut gravé à cette date par Vermeulen, avec la date de 1690 et les titres de ses nouvelles dignités.

Le visage, les mains, étaient encore utilisables: il suffisait d'ajouter les pieds. Pour son portrait de Le Brun, Largillière n'avait pas fait non plus grand effort d'invention; il s'était contenté de copier plus ou moins un portrait de Le Brun par lui-même. Tout en usant de sa belle couleur flamande, il n'avait point donné à son modèle ce rayonnement de la chair qui prête tant de fraîcheur et de santé à ses clients habituels. La couleur de Largillière ne s'est point encore mise à fleurir. En voyant ce visage de ton rouge et de modelé un peu lourd, Mignard dut penser qu'il n'aurait pas de mal à présenter une figure plus avantageuse. Sa face pâle et frêle montre un charme fort séduisant qui fut, sans doute, chez l'homme lui-même; car Mignard paraît avoir été entouré d'amitiés ferventes. Si les gens de l'Académie, qui aimaient à raisonner sur les tempéraments, avaient pu voir, l'un auprès de l'autre, les deux directeurs successifs de la Compagnie, ils auraient sans doute noté chez le premier un tempérament sanguin et chez le second un tempérament nerveux: peut-être eussent-ils seulement un peu discuté pour savoir qui, chez Mignard, l'emportait, du nerveux ou du bilieux. Quoi qu'il en soit, sur ce point, il me paraît bien que Mignard avait battu Le Brun. Le nouveau directeur de l'Académie était plus beau que l'ancien.

Largillière avait revêtu son Le Brun d'un large manteau de velours rouge. Mignard s'est enveloppé d'une somptueuse robe de chambre toute jaune qui, en s'ouvrant, montre une doublure bleue. Ici, les deux premiers peintres sont d'une égale magnificence. Mais, hélas! Largillière peint mieux que Mignard; son velours est splendide, cassé avec élégance: la robe de Mignard est d'un dessin sans esprit, montre des plis arbitraires et pesants. Les portraits de Mignard sont tous alourdis par ces draperies qui ne flottent ni ne se posent.

Derrière Le Brun, Largillière a posé sur un chevalet un de ses tableaux les plus admirés, celui-là même qui est exposé dans la grande galerie de Versailles et qui servit d'esquisse pour un des compartiments du plafond, *Louis XIV conquérant la Franche-Comté*. C'était mettre le premier peintre devant son œuvre la plus illustre. A ce chef-d'œuvre, Mignard oppose sa coupole du Val-de-Grâce; une réduction de cette coupole, peinte par Michel Corneille, avait été offerte par Mignard à l'Académie. Mignard dut trouver la réponse suffisante. Cette «gloire»

célébrée par Molière ne pouvait-elle pas équivaloir à ce plafond de la galerie des Glaces que Quinault a renoncé à chanter ?

C'est un véritable tournoi devant la postérité. Et chaque fois que Le Brun met un chef-d'œuvre dans son plateau, Mignard met un poids égal dans le plateau adverse. Devant Le Brun, sur une table, le peintre a posé deux statuettes, réductions du *Gladiateur combattant* et de l'*Antinoüs*, la force et l'élégance. C'est comme un programme. Que répondre à cela ? Sur la table de Mignard, voici deux statuettes de déesses, une Diane, semble-t-il, et une Vénus, peut-être. Qui ne reconnaîtrait les déesses qui ont inspiré le peintre moderne des grâces, l'Albane français ?

Mais que de choses sur cette table de Le Brun ! On voit un coin de la gravure d'après la composition fameuse : *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*. Encore une peinture illustre du fondateur de l'Académie. Qu'est-ce que son successeur va lui opposer ? Nous savons par l'inventaire de ses meubles qu'il possédait une gravure de la Colonne trajane; il va la chercher dans ses cartons et la pose devant lui. Mais il réfléchit que la réponse ne vaut pas. En somme, cette Colonne trajane, ce n'est pas son œuvre. Et puis Le Brun se présente en chantre du Roi : il a peint le conquérant de la Franche-Comté. *La Gloire du Val-de-Grâce* n'est qu'en l'honneur de Dieu. Mignard va-t-il avoir le dessous ? Alors une inspiration le traverse et il consacre la colonne trajane à la gloire de Louis XIV. Comme c'est facile ! Le monarque moderne se substitue aisément à l'empereur romain et tout autour du fût, on voit galoper la cavalerie de Van der Meulen. Ainsi, bien avant Napoléon, Mignard a eu la pensée de la colonne Vendôme et, une fois de plus, il a trouvé une réplique aux arguments de Le Brun.

Et ces livres posés sur la table, quels sont-ils donc ? Ces peintures hautaines nous tiennent trop à distance pour permettre de lire familièrement les titres de ces in-12. Mais ce sont peut-être ses livres de chevet : sans doute y a-t-il là le *de Arte graphica* de l'ancien camarade Dufresnoy, ou un tirage spécial de *la Gloire du Val-de-Grâce* par l'illustre Molière, ou encore *l'Idée du peintre parfait* par l'ami de Piles : dans tous ces ouvrages, le génie de Mignard est fort louangé, au moins par prétérition, et il aurait, lui aussi, d'illustres avocats pour défendre sa cause, s'il

plaisait jamais à Le Brun de se prévaloir de la prose et des vers de Félibien ou de Charles Perrault.

Cependant Largillière avait négligemment jeté à terre, dans l'angle gauche, des cartons, papiers et moulages antiques, un torse, un buste de femme. Ces trophées de l'art et de l'étude ont coutume de traîner, en peinture, aux pieds des artistes et des savants. Mignard ne voulut pas faire moins que Le Brun; et dans le coin de son atelier, il jeta aussi de la sculpture, des palettes et des pinceaux. Mais, ici encore, il renchérit sur l'adversaire. Le Brun s'est fourni de plâtre chez n'importe quel mouleur italien. Mignard a mis bien en vue un joli buste de jeune femme qui n'est point une Niobé quelconque; nous reconnaissons aisément la charmante comtesse de Feuquières, la fille du peintre. Dans un tableau, aujourd'hui à Versailles, Mignard l'a représentée en Renommée, une trompette à la main, tenant le portrait de son père. Et nous verrons que cette trompette n'est pas un mensonge allégorique. Nulle mémoire ne fut jamais en meilleures mains que celle de Mignard dans les mains de sa fille. La jolie comtesse savait plaire et elle usa pieusement de ses sourires pour désarmer l'Académie.

Il était naturel qu'elle parût auprès de son père dans le beau portrait officiel, et qu'elle prît un peu de cette gloire qu'elle avait si bien surveillée. Ce buste de Mme de Feuquières n'est pas tout à fait une imagination de Mignard. Il a existé réellement et il appartenait au peintre qui le légua à sa fille chérie. Il était de Desjardins, le même sculpteur à qui nous devons un buste de Mignard. Mais, quand elle résolut de s'associer encore une fois à l'image de son père, on dirait que la fille n'a pas consenti à sacrifier quelques-uns de ses avantages; et d'abord la fraîcheur de son teint. Ce buste n'a pas la blancheur inerte que l'on voit aux figures de ce genre. On dirait qu'il a été frotté de poudre rose. Mme de Feuquières aurait-elle, par hasard, voulu tricher un peu? Se travestir en nymphe de Diane, passe encore; mais se résigner à n'être qu'une figure de plâtre ou de marbre, n'est-ce pas un sacrifice bien dur pour une jolie femme? Ainsi regardons-nous avec quelque complaisance ces accessoires jetés dans un coin avec une feinte négligence: ils ont, certes, plus d'intérêt que ceux qui meublent l'atelier du rival. Sur ce point encore, Mignard a battu Le Brun.



Cl. Braun.

Pierre Mignard.

Portrait de la Comtesse de Feuquières, fille du peintre.

Musée de Versailles.

Mais il n'a pas battu Largillière. Largillière est un beau peintre et le portrait de Mignard n'est pas une belle peinture. Cette robe jaune, dont il s'est enveloppé, n'est pas d'un joli jaune et cela suffit à condamner un tableau où elle donne la dominante. Il y a toujours eu, dans la couleur de ce peintre, une mollesse cotonneuse et une grande lourdeur dans ces draperies dont il abuse. Pourtant, dès cette date, il aurait du voir dans les œuvres de Rigaud et de Largillière que l'on peut alléger par le nerf du dessin les tentures les plus pesantes et les animer par la flamme des reflets. Mais Mignard représente, en 1690, un style déjà démodé ; son talent vieillissait avec le visage du roi et de Mme de Maintenon. La beauté Régence qui commence à fleurir n'a point éclos dans son atelier.

Le portrait terminé, il ne restait plus qu'à l'introduire à l'Académie. Si l'on parvenait à le substituer à celui de Le Brun, le triomphe de Mignard serait complet. Mais au dernier moment, un personnage inattendu intervint : la Mort. Les dieux voulaient que cette bataille restât indécise. Mignard dut quitter son fauteuil de directeur avant que ne fut introduite sa directoriale effigie et c'est sa fille, la comtesse de Feuquières, qui remit le portrait à l'Académie, le 26 septembre 1696.

Alors l'histoire de ce portrait devient fort obscure. Il est entré à l'Académie, certainement, puisque c'est là que le Museum l'a trouvé. Mais nul n'en a jamais parlé, nul ne semble jamais l'avoir vu. Ni les descriptions de l'Académie, ni le testament du peintre, ni son inventaire après le décès, ni la biographie de Monville, ni celle de Lépicié, rien, ni personne ne signale cette œuvre dernière du directeur de l'Académie. C'est tout récemment qu'il paraît avoir éveillé l'intérêt des historiens. Mais cette curiosité faillit avoir des conséquences plus graves que deux siècles de silence. Ce portrait où il a voulu mettre le meilleur de lui-même a failli échapper à Mignard. Il avait si bien pris ses dispositions pour recommencer Largillière que l'on a pu soutenir que Largillière était l'auteur des deux portraits rivaux. Si, avant de mourir, Mignard avait pu soupçonner que sa mémoire était menacée d'une telle usurpation, ses dernières heures en eussent été empoisonnées. Fausse alerte ! Largillière n'a aucune raison de revendiquer ce portrait. La grande raison pour laquelle on tente de retirer à Mignard ce portrait

testamentaire est que la comtesse de Feuquières, en le remettant, n'a pas ajouté qu'il fût de la main de son père. Mais vraiment, si elle a pu négliger cette remarque, n'est-ce pas qu'elle allait sans dire ? Si M. Bonnat ou M. Besnard léguaient un « autoportrait » à l'Académie, même s'ils ne songeaient pas à dire que le portrait est de leur main, pense-t-on qu'il y aurait un seul de leurs collègues pour avoir des doutes à ce sujet ? Supposer que Largillière a peint cette grande toile avec l'espoir que ses collègues ne reconnaîtraient pas sa manière, c'est supposer tout à fait gratuitement que les membres de l'Académie royale étaient, vers cette fin du XVIIe siècle, devenus aveugles.

Dans un testament de 1689, antérieur au portrait qui nous occupe, Mignard lègue à sa fille des peintures et il ne croit pas indispensable d'ajouter qu'elles sont de lui. « Je donne mon portrait en demie figure à ma fille et le sien où est le mien peint qu'elle tient et le petit buste de marbre que luy a donné M. Desjardins, c'est ma volonté. » Le testateur ne désigne l'auteur d'une œuvre que lorsque cette œuvre n'est pas de lui. Pour les autres, il compte sur le discernement de sa fille et sa fille, de son côté, a bien pu s'en fier au discernement des peintres de l'Académie pour reconnaître, dans sa dernière œuvre, la main de leur directeur.

Les inventaires ne disent pas tout. Ils sont souvent incomplets, quand ils ne sont pas erronés. Mais les œuvres parlent clair, Dieu merci. Le Louvre n'a pas conservé beaucoup de peintures de Mignard. Pourtant, le portrait de M[me] de Maintenon, un peu pauvre et mesquin, qui figure dans la salle du XVII[e] siècle, est bien suffisant pour affirmer l'identité d'un seul et même auteur ; mêmes draperies aux plis mous, même lourdeur enchevêtrée, sans esprit et sans ligne, mêmes étoffes à fond jaune, opposées au même bleu ; le corsage de M[me] de Maintenon semble avoir été coupé dans la robe de chambre de Mignard. Les deux tableaux sont sortis du même atelier, dans les dernières années du peintre.

Tous pouvaient connaître le portrait que Mignard avait peint de lui-même avant 1690, pour le grand duc de Toscane et la gravure de Vermeulen qui en avait été tirée à cette date, munie du nom de l'auteur et de tous ses nouveaux titres académiques ; tous pouvaient remarquer

que le nouveau portrait de Mignard n'était qu'une réplique de l'ancien, avec le prolongement des jambes. Faut-il ajouter que Mme de Feuquières avait trop intérêt à présenter cette peinture comme œuvre de son père pour avoir pu négliger de dire qu'elle était bien de lui, s'il avait pu y avoir le moindre doute à ce sujet ?

S'il ne peut donc y avoir de doute sur la question de la paternité, un mystère subsiste pourtant dans l'histoire de notre peinture. Après le don de la comtesse de Feuquières, la bataille des portraits continue ; mais Mignard n'est plus là pour imposer son œuvre et tant qu'a vécu l'ancienne Académie royale, son portrait a végété dans l'ombre. La docte assemblée n'a jamais oublié que Mignard avait été son ennemi ardent et actif, jusqu'au jour où Louvois le lui avait imposé comme directeur. Il arrivait ainsi, parfois, qu'un lit de justice obligeât MM. du Parlement à enregistrer un édit qui n'était pas de leur goût. En pareil cas, on s'incline ; mais les institutions survivent aux hommes et quand Louvois, puis Mignard eurent disparu, les académiciens ne craignirent pas d'avouer leur rancune. Donner sur les murs de la grande salle la même place d'honneur à Le Brun qui l'avait fondée, élevée, et à Mignard qui l'avait voulu détruire, ce scandale d'ingratitude et de lâcheté eût été intolérable. Le Mignard à la robe jaune fut mis à l'ombre.

Il y eut des épisodes dans cette bataille posthume, à coups de grands portraits. Rigaud avait aussi peint un Mignard, aujourd'hui à Versailles, et c'est une œuvre charmante d'élégance et de nerf ; car la tête du modèle est encore affinée par le dessin du peintre. Pourtant l'infortuné modèle n'eut pas la satisfaction de voir ce tableau dans les salles de l'Académie. Rigaud voulait entrer à l'Académie au titre de peintre d'histoire et non de portraitiste. N'obtenant pas satisfaction, il conserva chez lui cette peinture qui devait être son morceau de réception. Et quand il eut gain de cause, un peu plus tard, Mignard n'était plus là et Rigaud comprit qu'il n'avait rien à gagner à se prévaloir d'un patron d'autant plus compromettant qu'il ne pouvait plus s'en servir. Et le beau portrait en buste dormit chez Rigaud, tandis que le grand portrait en pied sommeillait dans quelque coin de l'Académie. Il fut pourtant réclamé, à la mort de Rigaud ; mais Rigaud savait bien qu'il est des manières de placer les tableaux qui équivalent à ne pas les placer du tout. Et c'est pour se



Cl. Braun.

H. Rigaud. — Portrait de Mignard.

Musée de Versailles.

prémunir contre de telles malices confraternelles qu'en mourant il léguait à l'Académie le portrait de sa mère, qui est au Louvre, en spécifiant que l'œuvre devait occuper une place honorable. Il n'ignorait pas que, pour l'autre portrait, celui de l'ancien directeur, il était attendu par la rancune académique et qu'elle n'hésiterait pas, pour étouffer Mignard, à enterrer Rigaud.

Mme de Feuquières ne pouvait ignorer ce solide ressentiment. Mais elle était habituée au triomphe de ses charmes et sa piété filiale ne se laissa pas intimider. Après l'effigie de son père, elle offrit son éloge par l'abbé de Monville. Et fort poliment l'Académie écoutait l'éloge, comme elle avait accepté le portrait, mais par la bouche de Coypel, elle répondait que l'on ne pouvait que louer le « tendre aveuglement » de Mme de Feuquières. Et ceci plus d'un demi-siècle après la mort de Mignard. Les sourires de l'aimable comtesse ne réussirent pas à désarmer ces maîtres austères. Et qu'est-ce que la mémoire de Mignard pouvait donc gagner à ces honneurs posthumes qu'il avait affecté de mépriser de son vivant? Cette pieuse fille a pris trop au sérieux son rôle de Renommée. Et cette trompette que son père lui avait mise entre les mains dut paraître quelquefois un instrument un peu bruyant.

Louis HOURTICQ.
Professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts.





Malo Renault. — Le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud.
Bois original pour *le Pardon de Sainte-Anne*, de Tristan Corbière (1920).

GRAVEURS CONTEMPORAINS

MALO RENAULT



Malo Renault.
La Fille aux chèvres.
Bois original pour
la Chanson de Loïc, de Brizeux.

M. Émile Renault, dit Malo Renault, naquit à Saint-Malo, le 5 octobre 1870, de parents chapeliers, qui avaient le goût des arts et des collections. Du côté maternel, il comptait des marins et des orfèvres, et son grand-père, qui avait appris ce dernier métier à Buenos-Ayres, avait rapporté de ce pays des coupes d'argent, en forme de bateau, d'un travail délicat et d'un goût charmant, dont il donna un exemplaire à chacun de ses quatre enfants.

Malo Renault passa toute sa jeunesse à l'ombre de la fameuse tour Qui-qu'en-grogne, qui devait servir de titre à un roman de Victor Hugo. Cette jeunesse fut maladive. Les études au collège de la ville ne dépassaient guère trois

mois par an, tout le reste du temps au lit ou en convalescence. Mais l'enfant possédait une intelligence prompte et une grande faculté d'assimilation. Ces trois mois lui suffisaient pour se mettre au niveau de ses camarades, et ce fut sans accroc qu'il devint bachelier ès lettres.

Être bachelier n'est pas une profession, — même à Salamanque! Quelle profession allait être celle du jeune Malo? Il hésitait entre la médecine et le droit. Un de ses oncles, qui était prêtre, conseilla l'architecture. Va pour l'architecture! Et voilà le bachelier à Paris, apprenant, pendant trois années, sinon à bien faire un devis, — c'est-à-dire un devis qui écorche à point le client, — du moins à se rendre compte de l'importance des masses. Et cela valait mieux. L'*art* de l'architecture, qu'il ne faut pas confondre avec la *pratique* de l'architecture, est, en effet, un rapport de masses, c'est-à-dire de pleins et de vides. Cet enseignement fut le plus profitable que l'étudiant recueillit de ces premiers travaux.

L'architecture ne le tentant pas, — on n'est pas architecte sans être un peu mathématicien, et il ne l'était pas du tout, — il bifurqua vers les arts décoratifs. La vieille et inconfortable école le reçut un an, puis nouvelle orientation : l'illustration l'attire, à l'instigation de Gabriel Vicaire, dont il allait commenter, en 1896, *le Miracle de saint Nicolas*, aquarelles qui enchantèrent le poète, mais demeurèrent pour compte à l'artiste[1].

Malo Renault était donc artiste? Il y avait longtemps!... A cinq ans, il fait son premier portrait, celui d'un de ses camarades. Il en est si content qu'il l'annote et le garde. Il l'a toujours. A quatorze ans, il copiait beaucoup de dessins au trait et à la plume, qu'il préférait aux gravures sur bois compliquées de cette époque, parce que ces dessins lui permettaient d'analyser le procédé sans trop de peine. C'était déjà faire preuve de réflexion. Il avait d'ailleurs trouvé un excellent professeur : Auguste Lemoine, paysagiste délicat, qui lui inculqua le goût du dessin d'après nature, avec celui de la couleur. Sous sa direction, il tenta un peu tous les genres et même l'eau-forte, — mais pour cette dernière, ce ne fut qu'un essai sans lendemain. Il préférait remplir son carnet de croquis et de figures, plus que de paysages. Quant à la peinture, elle ne l'intéressait pas.

Rejoignons Malo Renault à Paris. Qu'y fait-il? Nous l'avons vu : de l'illustration. Cette illustration est elle-même assez particulière: elle n'a

1. Elles furent exposées à la Société Nationale, en 1896.

164

APRÈS LE MATCH

Pointe-sèche originale en couleurs de M. Malo RENAULT.

Revue de l'Art ancien et moderne

Paris, impr. Porcabeuf.

aucunement trait à ce que l'artiste a sous les yeux. On le croirait hanté par le vieux Saint-Malo, aux maisons encapuchonnées de toits aigus et serrées les unes contre les autres pour résister aux vents furieux de la mer. Dans ses rues étroites et en dos d'âne, il aperçoit les passants non pas dans leurs costumes de tous les jours, mais vêtus à la mode de leurs demeures vétustes. Les hommes portent la culotte et le justaucorps, les femmes le hennin de la bourgeoise ou la cotte de la paysanne. Il doit cette vision spéciale à la bibliothèque de la ville, dont il a souvent feuilleté les vieux livres, hérités de quelque couvent, au *Dictionnaire de l'architecture* de Viollet-le-Duc, un peu aussi aux scènes truculentes de Doré et aux fantaisies de Robida. Il dessine, dans cet esprit, pour des journaux d'enfants, comme *la Semaine de Suzette*. Il écrit aussi, et fait des contes, des poèmes, publiés dans divers périodiques.

Pourtant, il faut bien arriver à la vie. L'artiste n'existe vraiment que s'il est de son temps, et surtout, il n'a chance de durer que s'il exprime avec talent ce qu'il a sous les yeux. Malo Renault tient les siens fermés, pour une contemplation intérieure rétrospective, jusqu'au jour où il connaît l'œuvre de Toulouse-Lautrec.

Ce jour-là ses yeux s'ouvrent. Il comprend que tout le pittoresque n'est pas dans les pourpoints et les tours à créneaux; qu'il existe autour de nous, que nous le croisons, que nous le coudoyons, qu'il n'y a qu'à le vouloir prendre pour le saisir. Et l'évolution est faite. Mais le néophyte, timide encore, ne quitte pas la main de son précepteur. Il imite Lautrec, et le vice que peignait Lautrec, il le transforme en laideur. Cet artiste de la grâce eut une heure où il fit laid, par recherche du caractère. Effet d'une influence trop forte et reçue à dose massive. Une fois la crise passée, il ne devait lui rester que le goût de la vérité, joint à ce que fournissait le tempérament : l'élégance.

Jusqu'ici, Malo Renault n'est que dessinateur. Le mariage lui fait reprendre la gravure. Il épouse, en effet, une jeune fille, Mlle Honorine Tian[1] (1897), graveur de reproduction, et l'idée lui vient de se graver lui-même afin d'éviter la déformation que le procédé photo-mécanique inflige à son dessin.

Il est séduit par la gravure en couleurs, alors à son apogée. La cou-

1. Mlle Tian eut une mention honorable aux Artistes français l'année même de son mariage.

leur, sur le cuivre, a besoin d'un support. Malo Renault le demande d'abord au vernis-mou, avec impression à la poupée. Ses premières planches sont exécutées par ce procédé. Mais l'intervention prépondérante de l'imprimeur ne le satisfait pas, et il essaie l'eau-forte avec plusieurs planches repérées. C'est un acheminement vers ce qu'il cherche : la transparence et la fraîcheur du ton, mais ce n'est pas encore cela. Enfin, il trouve : la pointe-sèche.

La pointe-sèche permet un trait délicat, auquel il faut donner du corps. Certains, comme Marcellin Desboutin, employaient le papier de verre et la roulette; Malo Renault ne demande les ombres, les modelés et les fonds, qu'au papier de verre. Il s'en sert avec beaucoup de tact, et ses épreuves conservent une légèreté admirable[1]. En 1912, il abordait aussi le bois, dont il prisait la franchise, après quelques conseils de l'excellent St. Pannemacker, mais il ne devait réaliser un travail par ce procédé qu'en 1920, avec *le Pardon de Saint-Anne-la-Palud.*

Le caractère de l'œuvre gravé de Malo Renault est double : il est d'abord plein d'élégance et de charme; il est ensuite essentiellement d'un coloriste.

L'artiste est très captivé par la grâce féminine, ainsi que par la mutinerie, la naïveté éveillée des enfants. C'est là sa note et la meilleure. Il apporte à traduire ces douceurs et ces suavités une sincérité et une science parfaites. Helleu a évidemment passé par là, mais est-il actuellement un peintre des élégances féminines qui ne doive rien au portraitiste délicieux de tant de beautés françaises, anglaises et américaines depuis trente ans ?

Chez Malo Renault, l'influence d'Helleu a été accompagnée et corrigée par celle de Toulouse-Lautrec et des Japonais (ici nous touchons à la technique de la couleur) et par celle de Vierge et de Lepère, subies dès l'adolescence. Ces maîtres lui ont appris comment on regarde et comment on choisit son sujet. Des Japonais, il tient la sobriété, la richesse des tons et la composition décorative. C'est à eux qu'il doit cette beauté particulière des épreuves, où l'on sent la surveillance et le soin

1. Contrairement à l'habitude de l'artiste, la planche qui accompagne cet article a été imprimée à la poupée : il existe 20 épreuves du tirage par planches repérées.

d'un œil délicat et d'une main experte, surveillance et soin dont nos imprimeurs-chromistes ne sont pas coutumiers.

Et, à vrai dire, ce ne sont pas les imprimeurs qui tirent les estampes de Malo Renault. Sauf pour les tirages à grand nombre, comme les illustrations du *Serpent noir*, c'est Mme Malo Renault qui vient en aide affectueuse et savante à son mari. Par de lents essais, elle arrive à composer le ton d'encre de l'estampe, analogue au ton du pastel original, et ces patientes recherches, que guide un sens affiné, on ne saurait les exiger d'un ouvrier toujours porté, par son instinct même, à vulgariser les tons. Mme Malo Renault, qui n'a jamais abandonné la gravure, mais qui, en outre, produit des reliures et des objets d'art décoratif d'une invention toujours ingénieuse, mérite de n'être pas plus séparée de son mari que Mme Esther Pissarro, Mme Deltombe, Mme Jaulmes, Mme Massoul et quelques autres, qui sont des collaboratrices, parfois des initiatrices, souvent des conseillères, et qui inlassablement relèvent l'énergie et raniment le courage aux heures de fatigue, de doute ou de dégoût!

L'œuvre de Malo Renault est déjà important [1]. L'illustration le séduit et il y montre les dons les plus variés. Fin, gracieux, spirituel quand le sujet le commande, grave quand le sérieux est de mise, le tout coloré par des touches à fleur de métal, qui sont d'un illustrateur averti et renseigné aux bonnes sources; il sait que l'illustration n'est pas une aquarelle, ni la page d'un livre une surface que l'on doit entièrement couvrir. Il ménage les blancs avec une science réelle, et l'œil est satisfait de l'harmonie générale autant que de l'agrément des détails [2].

M. Malo Renault excellera dans l'illustration de certains auteurs, dont il a les *nuances* d'esprit, tels que Barrès et Boylesve. *La Jeune fille bien élevée* conviendrait à son tempérament autant que *le Jardin de Bérénice*

1. A l'heure actuelle, cet œuvre compte 231 gravures en noir et en couleurs et 43 bois. A citer: *Tête de petite Brête* (e.-f. coul., 1907); *la Petite Fille aux poupées* (p.-s. coul., 1911); *l'Oreiller*, *le Thé* (p.-s. coul., 1912); deux *Portraits de fillettes* (p.-s. coul., 1913); *Vue de Quimperlé* (p.-s. coul., 1913-1919); *Quelques-unes* (suite de 18 pl., dont 16 e.-f. coul., 1904-1906); *Modes de Paris* (12 p.-s. coul., 1912-1913), et la charmante pointe-sèche jointe à cette etude.

2. Il a illustré *Ragotte* (35 pl., e.-f. et p.-s. noir, 1908-1909); *Ragotte a dit* (7 p.-s. coul., 1909); *le Serpent noir* (108 pl., e.-f. et p.-s. coul., 1909-1912); *la Chanson de Loïc* (6 bois aq. a la main, 1920); *la Douloureuse passion de Catherine Emmerich* (5 bois, 1920); *Canciones*, de saint Jean de la Croix, trad. de R.-L. Doyon (20 bois, 1920); *le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud* (12 bois, 1920). Ce dernier travail est le plus important: ce sont des bois en noir, sans un rehaut de couleur, mais qui paraissent l'attendre, comme ceux de *la Chanson de Loïc*.

dont l'interprétation vient de lui être confiée par les Cent Bibliophiles et leur président, si ouvert à toutes les choses de l'art et surtout de la gravure, M. Eugène Rodrigues. Quelles charmantes évocations d'Aigues-Mortes, du Grau-du-Roi, d'Arles aux ruines émouvantes et du musée du roi René! Il y a dans l'art de M. Malo Renault un charme qui vous gagne et une sensibilité qui vous ravit. Et il sait être sobre et rude à l'occasion, quand il quitte le cuivre pour le bois, quand il interprète les mystiques comme saint Jean de la Croix ou le « populaire » breton, où règnent de si profonds contrastes. Il est aussi, à ses heures, écrivain d'art, et nous ne saurions omettre qu'il a publié une étude sur le monotype, la première qui, à notre connaissance, ait paru sur ce procédé hybride, produit de l'accouplement du peintre et du pressier [1].

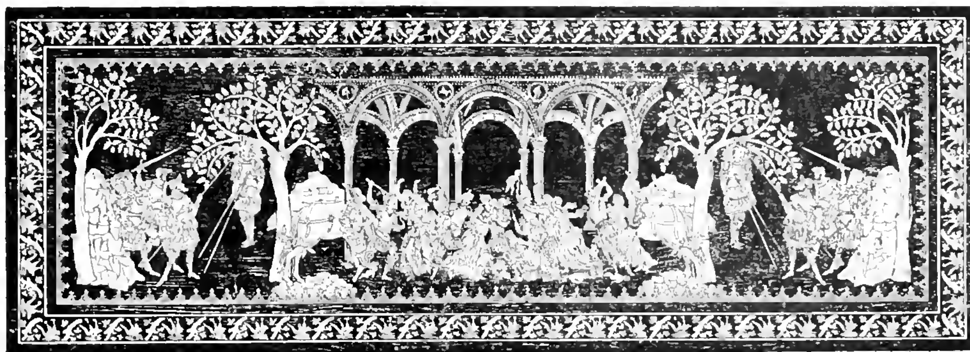
Les dons de l'intelligence ne nuisent jamais à l'artiste, quand ils viennent *spiritualiser* son sentiment. C'est le cas de M. Malo Renault dont les œuvres reflètent, à côté de leur grâce, quelque chose de plus, qui dénote l'observateur subtil et réfléchi.

CLÉMENT-JANIN.

1. *Art et Décoration*, février 1920.



MALO RENAULT. — L'OREILLER.
D'après une pointe-sèche originale en couleurs



LA DÉCOUVERTE DES PRIMITIFS ITALIENS AU XIXe SIÈCLE

SEROUX D'AGINCOURT

(1730-1814)

ET SON INFLUENCE SUR LES COLLECTIONNEURS, CRITIQUES ET ARTISTES FRANÇAIS



u XVIIe siècle et pendant une partie du XVIIIe, l'histoire de l'art italien commençait avec les grands maîtres contemporains de Jules II et de Léon X. L'art véritable, croyait-on, disparaissait avec le monde antique ; il renaissait le jour où le *Torse* apparaissait aux Romains, la *Vénus* aux Florentins. Les voyageurs de ce temps, à Florence par exemple, allaient à San Marco pour Poccetti, au palais Riccardi pour Luca Giordano, à Santa Maria Novella pour Macchietti ou Ligozzi. Aujourd'hui, c'est l'Angelico qui attire les visiteurs à San Marco, Benozzo Gozzoli au palais Riccardi, les fresquistes de la chapelle des Espagnols, Orcagna et Ghirlandaio à Santa Maria Novella.

On se propose d'étudier ici les causes de ce « renversement de valeurs », amenant peu à peu voyageurs, amateurs, artistes à regarder, étudier, collectionner, à comprendre et admirer les peintres italiens du *trecento* et du *quattrocento*.

Le XVIIIe siècle français, si vivant, si curieux, si divers, a fait pour le moyen âge, art et littérature, le même travail que le XIVe siècle italien a

tenté pour l'art et la littérature de l'antiquité, sous la double influence des savants bénédictins et de Rousseau chantant le paradis des temps primitifs, Lacurne de Sainte-Palaye, Gallant, Legrand d'Aussy, Chabanon, Montonnet de Clairfons, Rivarol étudièrent les littératures française et italienne du moyen âge, — études préparant, annonçant deux triomphants succès des premières années du XIX[e] siècle : celui du *Génie du christianisme* et celui du Musée des monuments français.

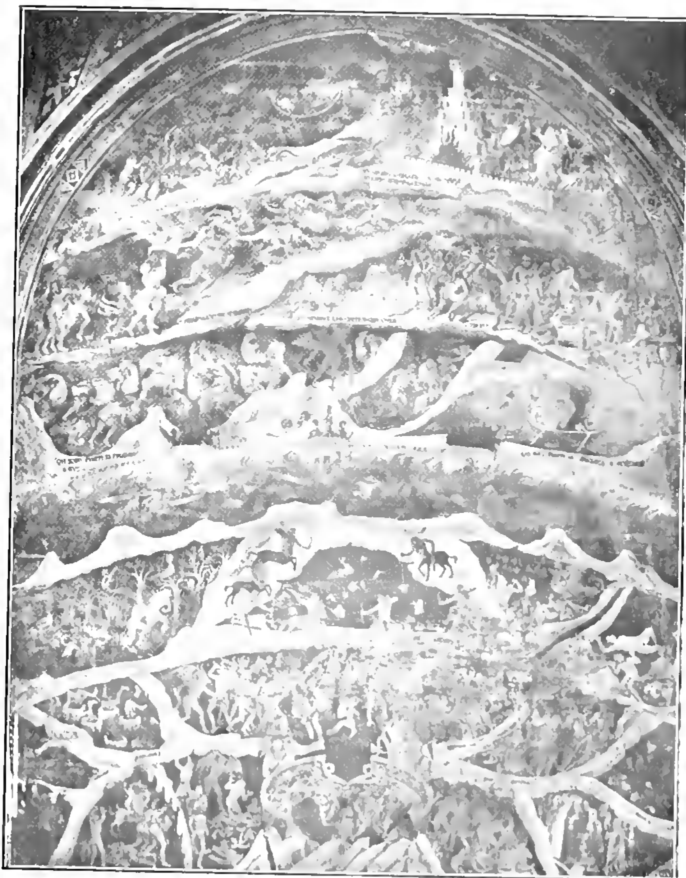


ANDREA ORCAGNA. — L'ENFER.
Gravure de l'*Histoire de l'art* de Seroux d'Agincourt (pl. CXIX).

Ne nous étonnons point de ce que, vers 1780, « on se soit efforcé d'établir, entre les arts de l'antiquité et ceux des peuples modernes, ce pont de communication que le célèbre auteur de l'*Histoire de l'art d'après les monuments, depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement* s'est efforcé de jeter sur les abîmes du moyen âge »[1].

1. Quatremère de Quincy, *Recueil des notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie des beaux-arts à l'Institut* (Paris, 1834) : *Notice sur Dufourny*, p. 237.

Une étude critique de cette histoire, œuvre de Seroux d'Agincourt, serait grandement à souhaiter : le savant français commence ses recherches vers 1780; l'impression de son ouvrage ne s'achève qu'en 1823, près de dix ans après la mort de son auteur. Déterminer, dans cet immense travail, la part de Seroux et de ses collaborateurs, pour le texte et les planches, apporterait, croyons-nous, une intéressante contribution à l'histoire de la critique et de l'art français des premières années du XIX[e] siècle. Suivons tout au moins Seroux d'Agincourt sur les routes de France et d'Italie; ses étapes nous donneront la genèse de sa découverte.



Cl. Alinari.

Andrea Orcagna. — L'Enfer.

Fresque. — Florence, S. Maria Novella.

I

Seroux d'Agincourt[1] avait été successivement officier et fermier général; il était, par-dessus tout, savant, lettré, artiste; il

1. G.-B. Seroux d'Agincourt, né à Beauvais, le 5 avril 1730, mort à Rome, le 24 septembre 1814. — Voir sur lui : Gherardo de Rossi, *Notizie storiche del cavaliere G. d'Agincourt* (Venezia, 1827) ; — M. de La Salle, *Notice sur la vie et les œuvres de G. B. Seroux d'Agincourt ;* — *Histoire de l'art d'après les monuments*, t. I; — *Biographie Michaud*, t. XXXIX; — J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, t. III (Paris, 1858).

faisait partie de l'éminente confrérie des « gens de goût », honneur du XVIIIe siècle. Habitué du salon de Mme Geoffrin, il était lié avec Caylus,



FRA ANGELICO. — HISTOIRE DE SAINT ÉTIENNE (EN HAUT) ET DE SAINT LAURENT (EN BAS).
Gravure de l'*Histoire de l'art* de Seroux d'Agincourt (pl. CXLV).

Saint-Non, Fragonard, Vernet, Boucher, Cochin, Vien et Pigalle. Il dessinait avec Cochin, étudiait la botanique avec Jussieu, herborisait avec J.-J. Rousseau, il était encouragé dans la voie des sciences naturelles par Daubenton et Buffon, il avait été l'hôte de Voltaire à Ferney, il avait correspondu avec

lui. Enfin, Caylus voyait en lui le continuateur de ses recherches artistiques.

En 1776, Seroux fit un premier voyage d'études dans le midi de la



Cl. Anderson.

Fra Angelico. — Prédication de saint Étienne.

Fresque. — Rome, Vatican (chapelle de Nicolas V).

France, voulant étudier les monuments anciens et la nature du sol. Églises romanes, ruines antiques l'intéressèrent au plus haut point et lui firent oublier ses visées scientifiques. L'année suivante, il visita l'Angleterre,

la Belgique, la Hollande et l'Allemagne. Rentré à Paris, il mit ordre à ses affaires, et le 24 octobre 1778, il partit pour l'Italie, qu'il ne devait plus quitter.

Le mouvement pré-romantique du retour au moyen âge, que nous signalions plus haut, est un fait européen; l'amateur français devait le retrouver en Italie. Muratori avait laissé des disciples : Venturi, Lombardi, Bottari, Tiraboschi étudiaient la littérature italienne, découvraient les sources de Dante, pendant que Lanzi, à Florence, écrivait l'histoire générale de la peinture italienne, sans oublier les « siècles de ténèbres ».

Seroux gagna l'Italie par la Savoie, le Piémont et Gênes. A Modène, où il séjourna plus longtemps, il se lia avec Tiraboschi qui l'instruisit sur le moyen âge italien. Il se fixa ensuite à Bologne où il s'intéressa aux nombreux monuments de ces « temps obscurs », nommés par les Italiens *tempi bassi*.

En 1779, Seroux arrivait à Venise; il s'y créait de nouvelles amitiés : Gherardo de Rossi, Leopoldo Cicognara, Morelli, qui lui fit connaître et comprendre l'influence des Grecs du Bas-Empire sur l'art italien. Mais ce fut en Toscane, nous dit son premier biographe, que le savant français trouva la mine la plus riche à exploiter. Fixé à Florence, il visita successivement Pise, Lucques, Sienne, Cortone, Volterra, Prato, Pistoia, relevant et dessinant les œuvres des architectes, peintres, sculpteurs des temps primitifs italiens. S'acheminant enfin vers Rome par Arezzo, Pérouse et Assise, ce fut sur les bords du lac de Bolsène, écrit M. de La Salle, qu'il eut la première idée de son ouvrage : « De ces observations, lui vint l'idée, grande mais difficile, de retrouver, suivre et fixer l'histoire de l'art des siècles d'ignorance. Il soupçonna que le fil, abandonné par Winckelmann à la décadence de l'art, n'avait jamais été entièrement rompu[1]. »

Seroux d'Agincourt arrivait à Rome le 29 novembre 1779 et s'établissait via Gregoriana, dans la maison habitée autrefois par Salvator Rosa; ce fut là, puis dans un palais voisin, ayant devant lui le magnifique panorama de la Ville éternelle, que l'amateur français devait terminer sa longue vie.

Il se mit aussitôt à l'étude; les historiens et les poètes de l'antiquité

1. De La Salle, *Histoire de l'art d'après les monuments*, t. I, p. 5.

le guidaient parmi les ruines : les Pères de l'Église lui faisaient comprendre l'art des basiliques. Les années 1781-1782 furent consacrées à Naples; d'Agincourt partagea son temps entre Pompéi, où il séjourna longtemps, Pæstum et Herculanum; au retour, il s'arrêta au Mont-Cassin pour y étudier les manuscrits.

A Naples, Seroux rencontra Angelica Kauffmann et se lia intimement avec elle. « Ils étaient parvenus, nous dit Rossi, à l'âge où les passions de la jeunesse font place aux sentiments d'affection plus durables de l'âge mûr[1]. » De retour à Rome, ils se voyaient journellement : Seroux soumettait ses écrits à Angelica et critiquait les peintures de l'artiste. L'atelier d'Angelica Kauffmann avait succédé à celui de R. Mengs; la célèbre artiste était acquise, depuis longtemps, aux idées nouvelles du retour à l'antique inspirées par Winckelmann. Seroux d'Agincourt, frappé de l'influence exercée par le savant allemand, résolut de le continuer, d'être le « Winckelmann des temps de barbarie »; il disait en plaisantant : « Oui, j'ai dit adieu aux beautés de la Vénus de Médicis, pour me dévouer tout entier à la simplicité des Madones de Cimabue, de Giotto et des vieux maîtres grecs[2]. »

Il reprit donc son enquête sur l'art médiéval avec une ardeur renouvelée. Il faisait faire des recherches en Italie, en France, en Suède, en Russie, en Angleterre et en Allemagne, où des dessinateurs relevaient pour lui les monuments de tous les genres pouvant éclairer l'histoire des arts au moyen âge.

A Rome, il explorait méthodiquement les catacombes, faisait ouvrir à ses frais la catacombe de Sainte-Agnès, découvrait, toujours à Sainte-Agnès-hors-les-murs, des fresques dans une pièce servant de grenier à foin et les faisait graver. Ses artistes dessinaient et gravaient les Giotto d'Assise; à Pise, les fresques du Campo Santo; à Florence, les Orcagna, Ghirlandaio, Cimabue; à Orvieto, Signorelli; à Rome, la Sixtine du *quattrocento*, la chapelle de Nicolas V; à Bologne, des fresques de la Madonna del monte de S. Francesco, blanchies après 1779, date à laquelle Peyron les avait dessinées pour d'Agincourt. Piroli, Macchiavelli, Peyron, Otley reproduisaient madones, triptyques, miniatures, émaux du Mont-

1. Dumesnil, ouv. cité, p. 17.
2. Dumesnil, ouv. cité, p. 31.

Cassin, de la Bibliothèque vaticane, du musée Borgia de Velletri, de la Scuola S. Girolamo de Venise, et mettaient à contribution les collections de l'auteur, des cardinaux, des grands amateurs d'Italie.

Là ne se bornait point l'activité de Seroux : il était le guide et le protecteur des jeunes artistes français et leur ouvrait libéralement sa bibliothèque et ses collections : Paris, Dufourny, Castellan, Artaud de Montor, Paillot de Montabert subirent profondément son influence.

Ami de Bernis et d'Azara, les hommes distingués de passage à Rome



Domenico Ghirlandaio. — La Visitation.
Gravure de l'*Histoire de l'art* de Seroux d'Agincourt (pl. CLVII).

visitaient son cabinet ; le 22 juillet 1787, Angelica Kauffmann menait Gœthe chez le chevalier d'Agincourt, « riche Français, écrit Gœthe, qui emploie son temps et son argent à écrire une histoire de l'art depuis son déclin jusqu'à sa renaissance. Les collections qu'il a faites sont extrêmement intéressantes, on voit comment l'esprit n'a pas cessé d'être actif pendant le temps des ténèbres. Si l'ouvrage s'achève, il sera très remarquable ».

Les révolutionnaires français subirent, eux aussi, l'ascendant de Seroux d'Agincourt. Rossi nous raconte à ce propos une amusante histoire. Lorsque les armées françaises entrèrent à Rome, Angelica et

son vieil ami étaient en proie à une mortelle terreur. Ils furent vite rassurés : Collot, commissaire aux armées, rechercha son illustre compatriote, une vive amitié ne tarda point à les lier, et, pendant qu'Angelica faisait le portrait de Collot parmi les ruines romaines, Seroux composait au commissaire aux armées une importante collection. Le retour en France de Collot ne brisa point ce lien nouveau : Seroux continua d'enrichir le cabinet de son ami, et le catalogue de cette



Cl. Brogi.

Domenico Ghirlandaio. — La Visitation.
Fresque. — Florence, S. Maria Novella.

collection, dressé par Collot aux environs de 1840, porte témoignage de cette fidèle et reconnaissante amitié.

La visite de Gœthe, la recherche du commissaire Collot, sont des preuves de l'universel prestige dont jouissait alors le chevalier d'Agincourt. Au moment où éclata la Révolution, l'*Histoire de l'art d'après les monuments* était impatiemment attendue. Louis XVI comptait parmi les souscripteurs. Le manuscrit était à Paris, on allait l'imprimer : la Révolution vint tout arrêter ; les amis de Seroux lui retournèrent ses manuscrits.

Par surcroît, la tourmente emporta la fortune du savant amateur. Il ne retrouva quelque aisance que lorsque les éditeurs Treuttel et Wurtz lui achetèrent son ouvrage. Les guerres de l'Empire en retardèrent encore la publication, qui commença seulement en 1810 et ne s'acheva qu'en 1823.

Trois fascicules seulement parurent du vivant de l'auteur, mort à Rome, le 24 septembre 1814, entouré des soins et de l'affection de ses amis : Artaud de Montor, Paris, Pressigny, qui, avec Lethière, directeur de l'École de Rome, lui firent élever un tombeau à Saint-Louis-des-Français, dans la quatrième chapelle à droite.

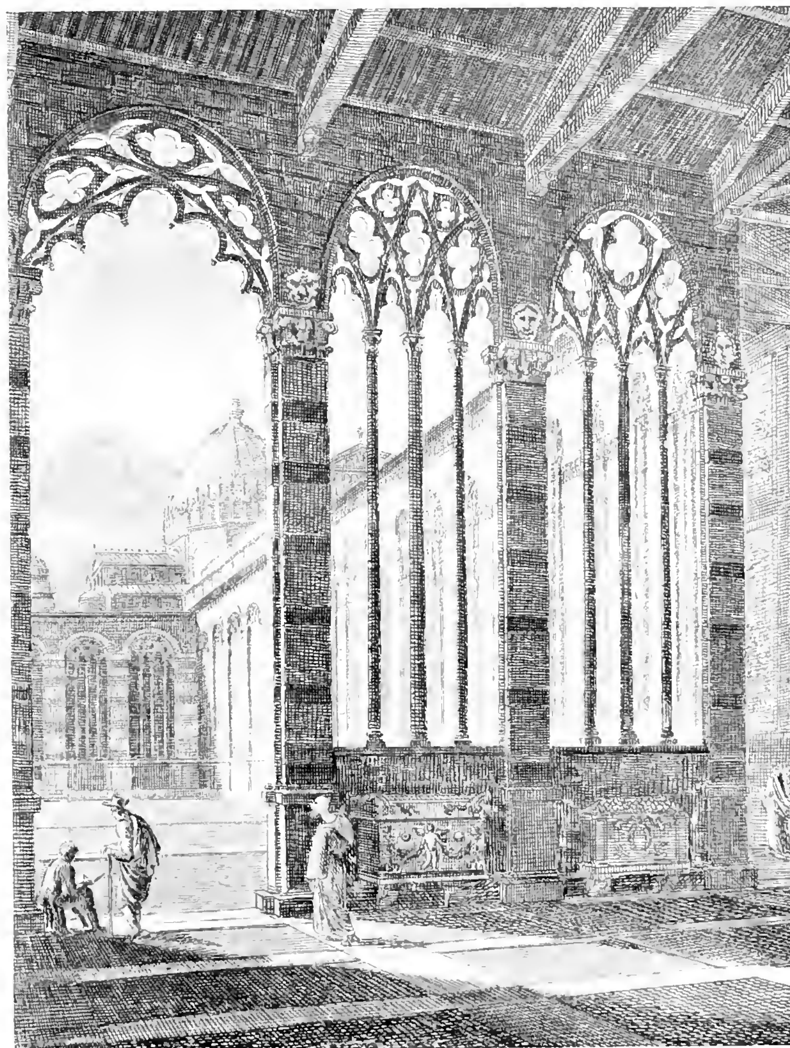
Seroux d'Agincourt, ne pouvant ni ne voulant venir à Paris surveiller l'édition de son œuvre, avait confié à son ami L. Dufourny le classement des planches, la revision du texte, la surveillance de l'impression. Il ne pouvait faire meilleur choix. L. Dufourny[1], savant architecte, conservateur des peintures du Museum impérial, avait fait de longs et fréquents séjours en Italie. Dès son premier voyage, en 1780, il s'était senti attiré par l'art « des siècles les plus ténébreux », nous dit Quatremère dans la notice déjà citée ; et cet attrait contribua sans doute à le lier avec d'Agincourt, qui trouva dans son ami un collaborateur « bénévole et désintéressé ». Le XIV[e] siècle attirait particulièrement Dufourny : il rassembla de remarquables notices sur les architectes, peintres, sculpteurs du *quattrocento* florentin. « Après avoir contribué bénévolement aux recherches de M. d'Agincourt, il se crut obligé d'en être à Paris l'éditeur bénévole ; cette occupation lui déroba plusieurs années[2]. » Avant sa mort (1818), Dufourny s'était adjoint Émeric David, Feuillet, sous-bibliothécaire de l'Institut, et M. de La Salle, ami et biographe de Seroux ; ce sont eux qui achevèrent, en 1823, la publication de l'*Histoire de l'art d'après les monuments, depuis sa décadence au IV[e] siècle jusqu'à son renouvellement au XVI[e] siècle*[3].

1. L. Dufourny, né à Paris le 6 mai 1754, mort à Paris le 16 septembre 1818. Part en Italie en 1780, se lie avec d'Agincourt. En Sicile, de 1789 à 1794, il est l'architecte du jardin botanique de Palerme. Rentré en France en 1795. De l'Institut dès sa fondation. En 1797, nommé administrateur du Museum central des arts. Retourne en Italie en 1801, pour recueillir les objets précieux cédés au traité de Tolentino ; rentre à Paris en 1803. Nommé par Denon, conservateur du Museum impérial, remplit ces fonctions jusqu'en 1816.

2. Quatremère, ouv. cité, p. 247.

3. L'ouvrage se compose de cinq tomes grand in-folio et de 225 planches. Il s'ouvre par un tableau historique, puis traite successivement de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ; enfin des textes commentent et expliquent les planches.

L'œuvre de Seroux d'Agincourt témoigne de son érudition et son influence sur ses contemporains est indéniable. Malheureusement pour



Le Campo Santo de Pise.

Gravure de Ch. Castellan, pour son ouvrage : *Lettres sur l'Italie* (1819).

la mémoire du « Winckelmann des siècles de barbarie », son livre parut après nombre de travaux qu'il avait suscités. Vers 1789, c'eût été une révélation ; en 1823, d'Agincourt était dépassé par les disciples que ses

recherches avaient orientés. M. de Caumont, rendant compte de l'ouvrage, en reconnaissait le mérite, mais constatait que le plan trop vaste empêchait l'auteur d'arriver à l'exactitude; que l'ouvrage, à peine complet pour l'Italie, était tout à fait insuffisant pour les autres pays. C'est évident; mais, en 1789, ces insuffisances n'eussent choqué personne, et tout, dans l'œuvre de Seroux, eût été d'une frappante nouveauté.

Ne pouvant entreprendre l'analyse du grand recueil de Seroux d'Agincourt, nous nous sommes attardé à suivre l'auteur dans ses démarches et ses recherches qui nous semblent avoir une valeur représentative. Pourtant nous ne voulons pas le quitter sans mettre en lumière certaines anticipations développées par toute la critique de la fin du XIXe siècle, évidente preuve de leur justesse et de leur fécondité.

D'Agincourt pensait avec son temps. Il se laissa néanmoins conquérir par des œuvres qu'il croyait étudier seulement au point de vue historique; ses analyses prouvent, à la fois, la séduction des vieux maîtres et le mérite exceptionnel, la sensibilité artistique de leur premier critique.

Tout d'abord, Seroux a compris l'importance artistique des grands ordres mendiants : les Dominicains et les Franciscains. Chez lui, c'est une idée maîtresse; il y revient plusieurs fois. Il constate, par exemple, que la « ferveur des premier moments qui produisit tant de béatifications » eut une grande influence sur le progrès des arts, amenant la construction d'églises, de monastères, de tombeaux; il remarque également que « les décorations qui furent employées aux spectacles publics, en usage alors sous le nom de mystères, ou à d'autres représentations pieusement théâtrales fournirent le sujet d'un grand nombre de tableaux et de peintures à fresque »[1].

A propos de Giotto, il revient sur l'importance de la religion franciscaine. Parlant de saint François, à l'occasion des fresques d'Assise, « l'enthousiasme, écrit-il, avec lequel les religieux de son ordre osèrent mettre les vertus qu'il avait pratiquées et les miracles qu'il avait opérés en parallèle avec la sainteté de Jésus-Christ et sa divine puissance, à une si faible distance de la mort de leur fondateur, cet enthousiasme semble avoir réchauffé le génie du peintre. Giotto apportait, dans la composition des sujets qui sont puisés dans l'histoire de saint François,

1. Seroux d'Agincourt, ouv. cité, *Tableau historique*, t. I, ch. XXV, p. 86.

une énergie, une chaleur, que soutenait une connaissance exacte des principes du dessin »[1].

Nous n'avons pas à souligner la justesse de ces vues qui, d'Ozanam à Thode et à Émile Mâle, devaient être si abondamment développées; mais, on reconnaîtra qu'on ne s'attendait guère à les trouver, pour la première fois, sous la plume d'un ancien habitué du salon de Mme Geoffrin, d'un commensal de Voltaire.

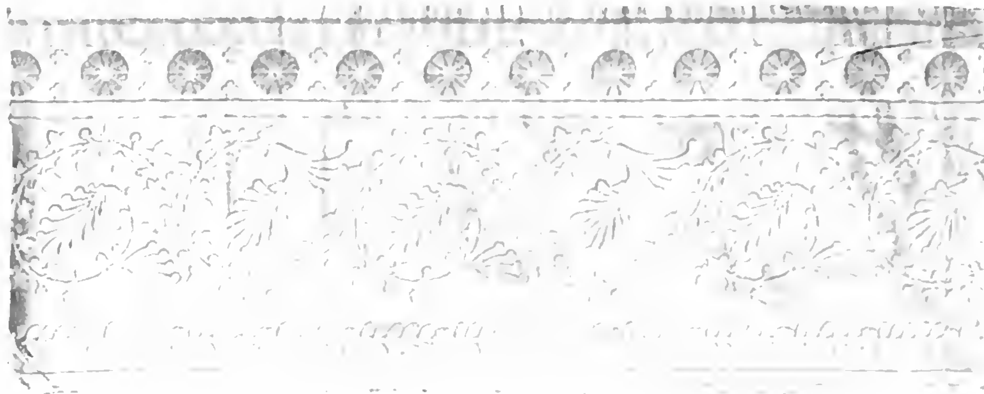
Certes, tout n'est pas de la même valeur dans l'ouvrage ; mais que de pages encore, en se restreignant à la peinture, on voudrait signaler sur Ghirlandaio, Signorelli, les peintres des manuscrits, des catacombes ou du *Buisson ardent* d'Aix! Comment ne pas citer l'étude aussi neuve que juste consacrée à Fra Angelico? Elle pourrait être signée du plus moderne adorateur du maître de San Marco. Après avoir analysé les peintures de la chapelle de Nicolas V, Seroux conclut : « La justesse des expressions, le religieux artiste la devait au sentiment de ses vertus, aux modèles que ses pieux confrères lui présentaient tous les jours, et le talent de saisir ces beautés, il l'avait puisé dans une école qui, depuis plus d'un siècle, cherchait la perfection en s'attachant à la simple vérité[2]. »

Cette intelligente et ingénieuse critique fait une part légitime au mysticisme, à l'inspiration religieuse, comme dans l'étude consacrée à Giotto; enfin elle accorde la part de louange qui convient au naturalisme florentin. Or, remarquons-le, Lanzi, à la même époque, consacrait quelques lignes banales à Fra Angelico, qu'il appelait le « Guido Reni de son temps », et reprochait aux Florentins du *quattrocento* leur réalisme opposé au beau idéal antique. Combien, comparé à Lanzi, l'amateur français paraît supérieurement artiste et intelligent!

M. LAMY,
Diplômée de l'École du Louvre.

(A suivre.)

1. Seroux d'Agincourt, ouv. cité, *Renaissance*, *1re époque*, XIVe s., t. II, p. 107.
2. Seroux d'Agincourt, ouv. cité, t. II, p. 124.



Bordure en brocart d'argent de la tenture du salon de musique de l'Impératrice Joséphine au Palais des Tuileries.
Fabriquée par Pernon et Cie, de Lyon.

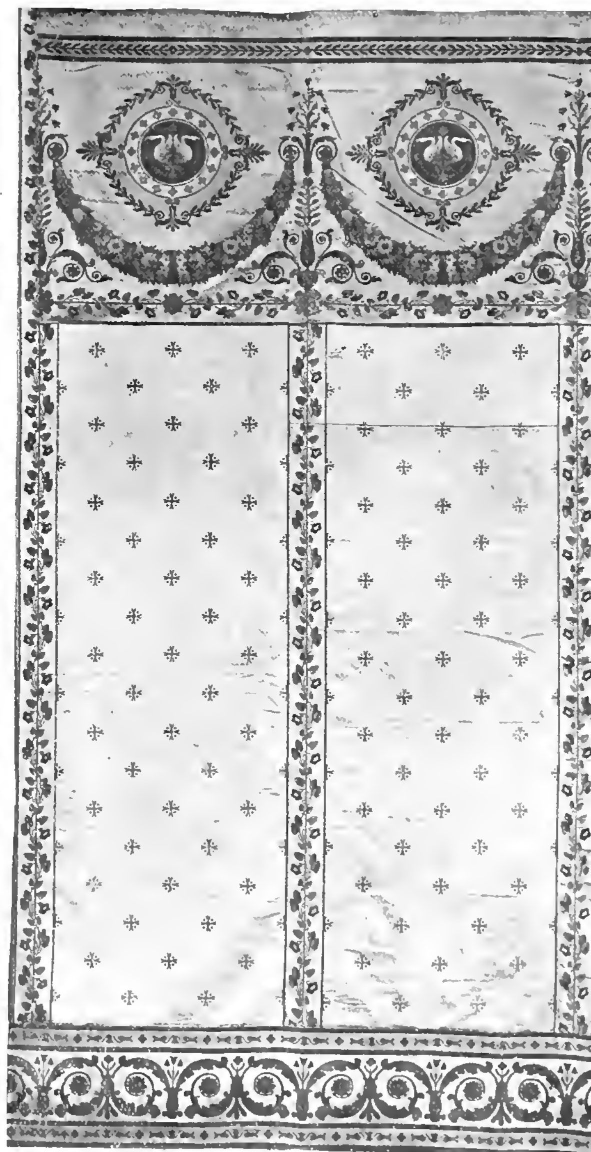
LES ÉTOFFES LYONNAISES

A L'EXPOSITION FRANCO-BRITANNIQUE DE TEXTILES

A Londres, dans le South-Kensington Museum, vient de s'ouvrir une exposition rétrospective de textiles. Placée sous le patronage de hautes personnalités anglaises et françaises, cette exposition a reçu de la nation amie le plus chaleureux accueil. Une unité de l'amirauté anglaise est venue chercher à Calais l'envoi de la collection nationale de France ainsi que celui des exposants français, et, dans l'organisation de cette exposition, M. Georges-Saville Seligman, commissaire général, et moi-même comme délégué du Gouvernement français avons trouvé une collaboration des plus cordiales en Sir Cecil Harcourt Smith, le distingué directeur du Victoria and Albert Museum, et en M. Kendrick, son adjoint.

Quatre vastes salles ont été offertes à la participation française: le grand salon d'honneur, immense hall de plus de trente mètres de côté, a été réservé aux tapisseries des Gobelins des xviie et xviiie siècles de la collection nationale de France: deux autres salles renferment de magnifiques tapisseries des xve et xvie siècles et un merveilleux ensemble de

tapisseries de Beauvais du XVIIIe siècle, appartenant à des amateurs et collectionneurs français ; enfin, dans une exposition de textiles, Lyon, comme bien l'on pense, tient un rang important et la France a fait figurer en bonne place les merveilleuses productions de l'industrie lyonnaise.

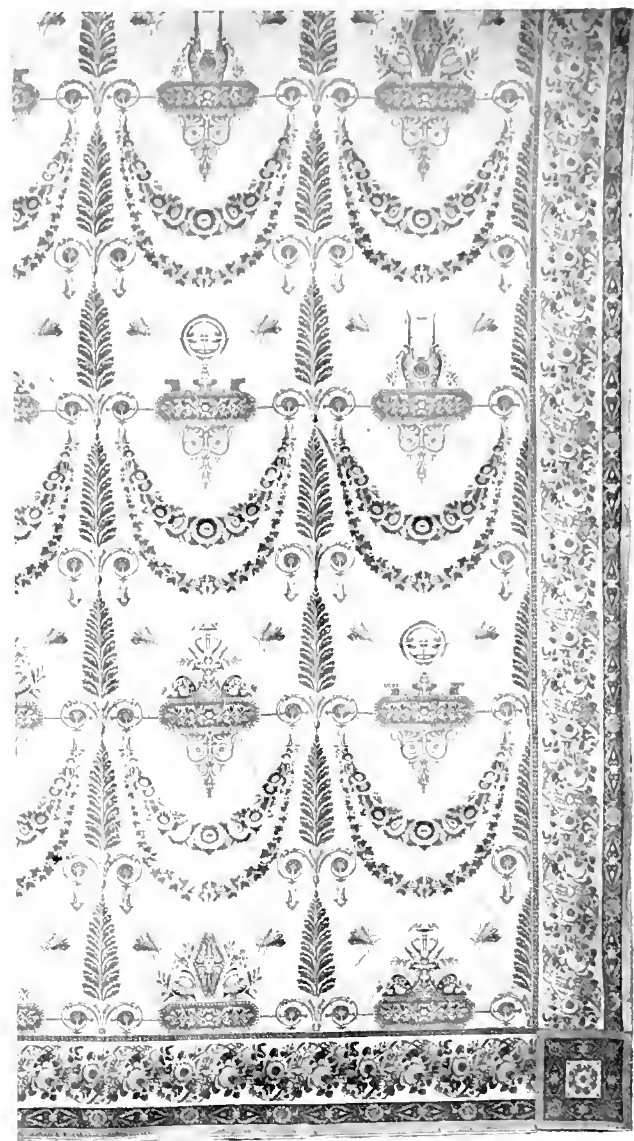


ÉTOFFE A FOND DE SATIN BLANC BROCHÉE OR ET SOIE POLYCHROME.
Fabriquée par Pernon et Cie, de Lyon,
pour le petit salon de l'Impératrice Joséphine au Palais de Saint-Cloud.

On peut dire que, dès le moyen âge, Lyon s'affirma maître dans l'art des tissus ; mais c'est surtout après s'être affranchie de toute influence italienne que, dès le XVIIe siècle, la seconde ville de France devint, pour le travail de la soie, une des premières du monde.

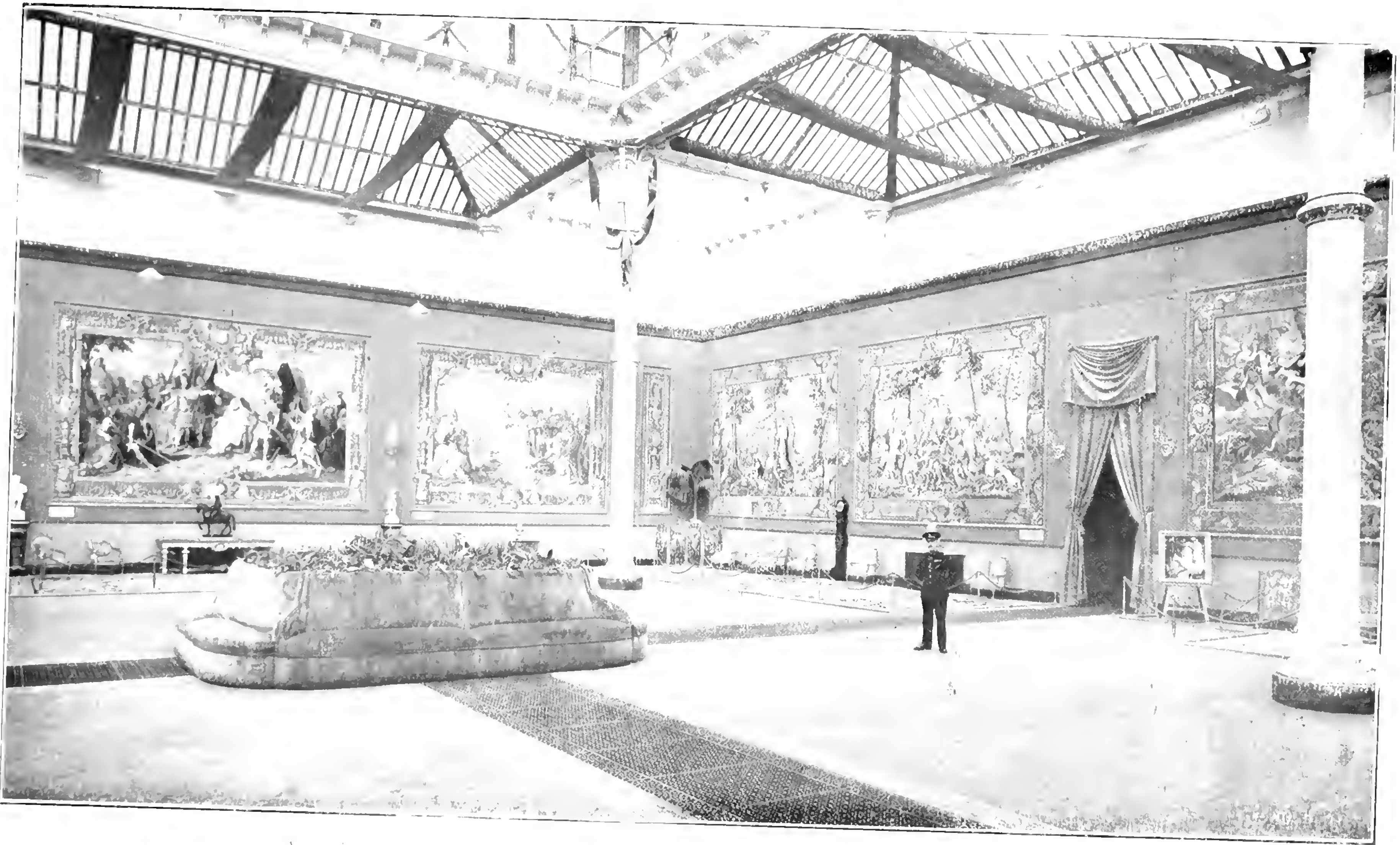
Le XVIIIe siècle, si fertile en jolies choses, fut naturellement pour Lyon une époque triomphale, et parmi la pléïade d'artistes qui, en étroite collaboration avec les merveilleux artisans lyonnais, exécutèrent tant d'œuvres remarquables, se détache le nom de Philippe de Lasalle, le génial décorateur de la soie. L'exposition de Londres permet d'admirer deux tentures commandées par

Marie-Antoinette d'après les modèles de cet artiste : l'une, entièrement brodée à la main, décora les appartements de la reine au Petit Trianon et retient en sa trame soyeuse toute la grâce délicate de l'époque ; l'autre, dite *des perdrix*, commandée en 1787 à Pernon, « soyeux » célèbre dans les glorieuses annales de Lyon, et interrompue dans son exécution par la Révolution, fut achevée par les frères Grand, successeurs de Pernon, sous le Premier Empire ; en 1806, Napoléon l'utilisa pour la chambre de parade de l'impératrice Joséphine au palais de Fontainebleau : sa valeur d'art se double donc d'un intérêt historique.



Étoffe gros de Tours blanc, brochée de soie polychrome.
Fabriquée par Lacostat et Cie, de Lyon,
pour le salon des appartements de réception au Palais de Meudon.

La Révolution porta évidemment un coup fatal à l'industrie de la soie, comme d'ailleurs à toutes les industries de luxe, et Lyon eut particulièrement à en souffrir ; mais cette période de léthargie industrielle et artistique prit bientôt fin avec l'instauration du Consulat.



VUE D'ENSEMBLE DU SALON D'HONNEUR DE L'EXPOSITION FRANCO-BRITANNIQUE DES TEXTILES.

Lyon n'avait vu Bonaparte que quelques heures, à son retour d'Égypte: mais Bonaparte avait vu Lyon et, d'un coup d'œil, jugé ce qu'il pouvait demander à cette région parfaitement outillée et dotée d'artistes merveilleusement préparés pour appliquer à l'ornementation des tissus le nouveau style que David venait de définir. C'est pourquoi Napoléon Ier opéra une véritable résurrection de l'industrie lyonnaise en décrétant que toutes les étoffes nécessaires à l'ameublement des palais lui seraient demandées. Lyon connut alors les belles années prospères de jadis, et l'exposition de Londres montre en ses vitrines de merveilleux spécimens de cette époque.

Voici d'abord, exécutée par Pernon, la tenture du petit salon de l'impératrice Joséphine à Saint-Cloud : le fond est de satin blanc, broché or et soie polychrome, avec, dans une frise fort riche, formée de guirlandes de fleurs, des médaillons de palmettes aux cygnes accostés, emblème cher à la créole.

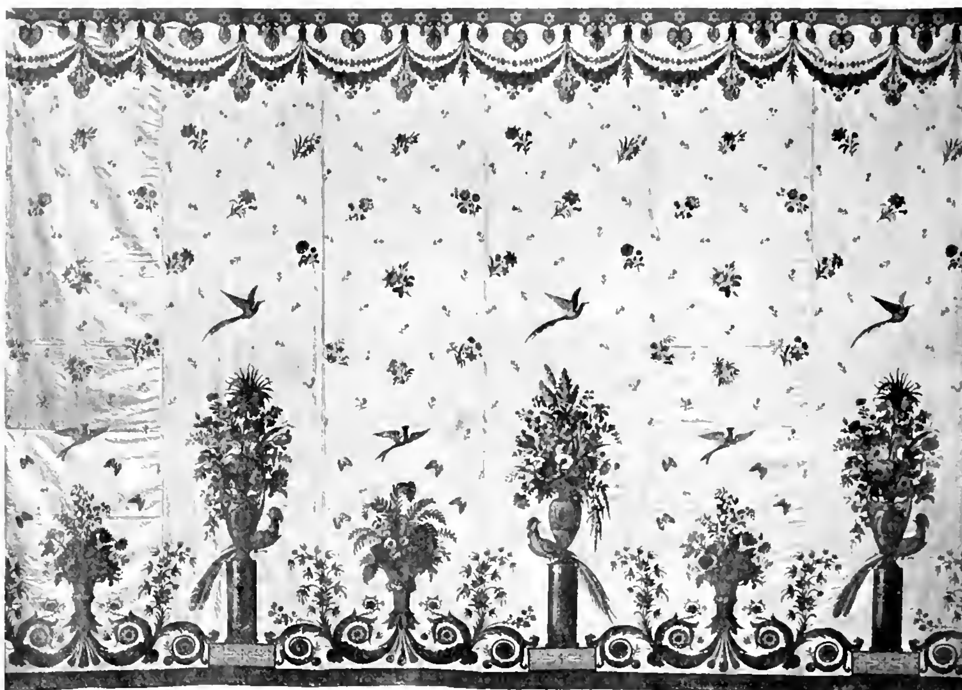
Au palais de Meudon, le salon de l'empereur était tendu d'un lampas à fond bleu sombre, orné de boucliers surmontés de l'N impériale et tout allégé du grésillement des abeilles d'or captives dans le croisement des fils.

Au même palais, Lacostat et Cie, de Lyon, avaient fourni, pour le salon des appartements de réception, une riche tenture en gros de Tours blanc, broché de soie polychrome.

Mais ce qui permet de mieux juger la production de Lyon sous le Premier Empire et de connaître ainsi, renseignement précieux, le cadre adéquat aux meubles du style de l'époque impériale, ce sont les somptueuses étoffes commandées par l'empereur pour la décoration de Versailles, décoration que les événements ne lui permirent pas de réaliser.

Sous la haute et active direction des deux architectes Percier et Fontaine, tous les palais impériaux avaient été en quelques années remis en état et remeublés en partie, sauf le palais de Versailles. En effet, Napoléon Ier n'avait pas suivi sa première idée d'utiliser ce vaste château dont il trouvait les dispositions incommodes. Il eut même, dit-on, un moment le projet de le faire reconstruire sur un plan nouveau élaboré par Percier; les difficultés d'exécution, la trop grande dépense à prévoir l'y firent renoncer.

Cependant, en 1811, de Trianon où il s'était installé, l'empereur revint plusieurs fois à Versailles. Cette grande et belle demeure l'attirait. Après l'avoir examinée dans tous ses détails, il constata que divers changements intérieurs, relativement peu importants, pourraient la rendre habitable. C'est alors qu'il décida d'en faire une de ses plus somptueuses résidences. Sur son ordre, on inscrivit au budget de l'année



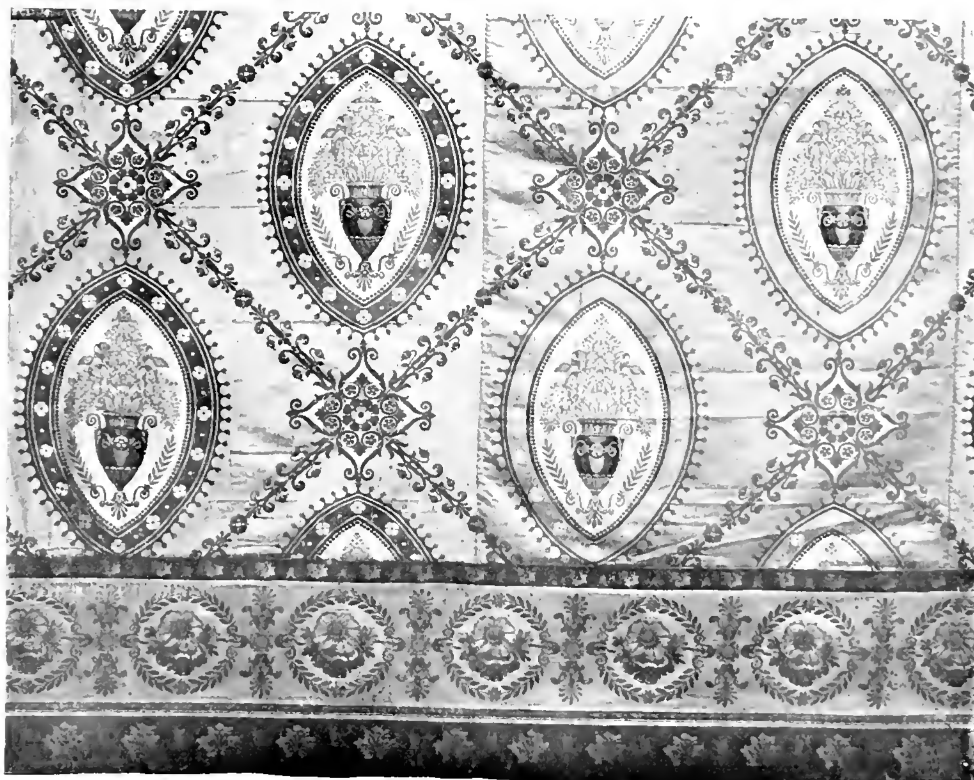
Tenture en satin blanc, brodée au passé, soie, chenille et cordonnet, avec parties rehaussées d'or.

Fabriquée par Bissardon, Bony et Cie, de Lyon, pour le petit salon de l'Impératrice Marie-Louise au Palais de Versailles.

un crédit de deux millions de francs pour l'ameublement de ce palais. Mais, hélas ! la fortune adverse qui l'accabla à la fin de l'année 1813, son départ pour l'île d'Elbe, ne lui permirent pas de mettre ce dessein à exécution. Toutefois, avec la promptitude de réalisation qui lui était habituelle et qu'il imprimait à son entourage, les plans avaient été dressés, les modifications arrêtées et, ce que l'on ignore généralement, les étoffes pour tentures, rideaux et sièges avaient été, non seulement commandées

aux fabriques lyonnaises, mais même exécutées et livrées au Mobilier impérial au cours des années 1812 et 1813.

Lyon s'était surpassé et n'avait jamais mis sur métiers d'aussi riches étoffes : celles exposées à Londres montrent à quel point Napoléon I[er] voulait faire de Versailles un palais somptueux et la nation anglaise, que



Lampas broché, a fond gros de Tours jaune et contre-fond blanc.
Fabriqué par Séguin et C[ie], de Lyon,
pour le petit salon des appartements de l'Empereur au Palais de Versailles.

captive tout ce qui touche à l'époque impériale, s'intéresse vivement à ces tissus dont nous donnons quelques reproductions, malheureusement infidèles en ce qui concerne les couleurs.

Pour ses propres appartements, l'empereur avait fait choix d'un lampas broché, à fond général gros de Tours jaune, avec centre à fond blanc; dans de grands compartiments formés par des fleurons de couleur

amarante, se trouvaient des médaillons ovales encadrant des bouquets de lilas en des vases bleus avec ornements couleur d'or. Cette tenture, destinée au salon principal, est d'une richesse rare, en même temps que d'une très grande sobriété. Pour un autre de ses salons, il avait commandé un velours de soie bleu clair, ciselé et coupé, dessin lamé or brillant et frisé représentant l'impériale au centre d'une couronne; des palmes, des rinceaux, des rosettes, s'enlevaient sur le fond général.



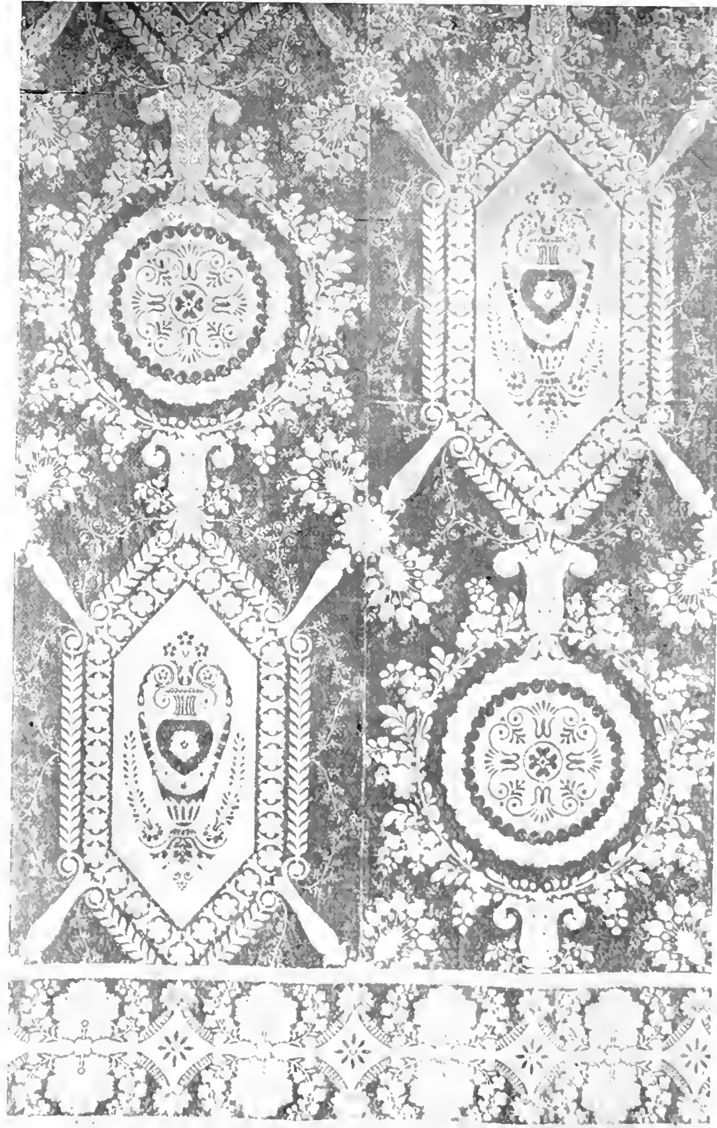
Damas, fond satin cramoisi, double fond a réseaux imitant la dentelle.
Fabriqué par Bissardon, Bony et Cie, de Lyon, pour le cabinet de travail de l'Impératrice Marie-Louise au Palais de Versailles.

La salle du trône devait être particulièrement brillante et fastueuse : toute tendue d'un brocart d'or et d'argent, des aigles aux ailes déployées, des N impériales ainsi que des croix de la Légion d'honneur à l'effigie de Napoléon, placés alternativement au centre de couronnes, en constituaient le décor. Cette étoffe remarquable, fabriquée par la maison Grand frères, avait été facturée 300 francs le mètre, somme très élevée pour l'époque.

Les tentures des appartements de Marie-Louise ne devaient pas être moins luxueuses. Une étoffe de fond satin bleu, avec de grandes couronnes impériales et des abeilles brochées d'or, devait orner son grand salon. Sous la Restauration, ces emblèmes furent enlevés et remplacés par la couronne royale.

La tenture destinée au petit salon est une merveille et S. M. la reine

Mary, qui avait manifesté le désir de voir les étoffes de l'exposition de Londres « avant la lettre », s'y intéressa particulièrement. Cette tenture est faite d'un satin blanc superbe, brodé à l'aiguille au passé, soie, chenille et cordonnet, avec partie en or. Elle fut exécutée, de 1811 à 1812, par la maison Bissardon, sur les dessins de Bony, le plus réputé des dessinateurs lyonnais de cette époque, le véritable Percier de la soierie. Cette tenture constitue, en effet, un des plus curieux spécimens de l'art Empire en broderie et fait le plus grand honneur à l'artiste qui en composa le décor, et à la maison qui en assura la parfaite exécution.



Velours ciselé, fond satin vert
avec parties réservées pour être brodées en or.
Fabriqué par Bissardon, Bony et Cie, de Lyon,
pour le cabinet de repos de l'Impératrice Marie-Louise au Palais de Versailles.

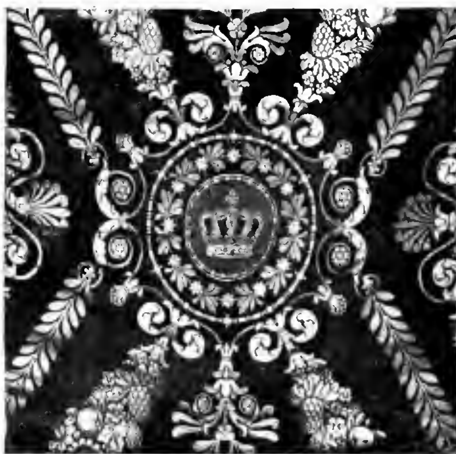
Canapés, bergères, fauteuils, écran, tabourets, devaient être recouverts

d'étoffe semblable : jamais femme n'eût pu rêver cadre plus délicieux. Les événements n'en permirent pas la réalisation, mais la tenture est venue jusqu'à nous, intacte et merveilleuse de fraîcheur dans ses coloris.

Pour le cabinet de travail de l'impératrice Marie-Louise, on avait tissé un damas à fond satin cramoisi, le dessus broché en cordonnet, avec un double fond à réseaux imitant la dentelle, et, pour le cabinet de repos, un velours ciselé fond vert, avec parties réservées pour être brodées en or. La tenture du cabinet de travail est fort curieuse : sur le fond cramoisi, les motifs donnent l'illusion d'une application de dentelle ; elle fut fournie par la maison Bissardon dont Jean-François Bony devint l'associé.

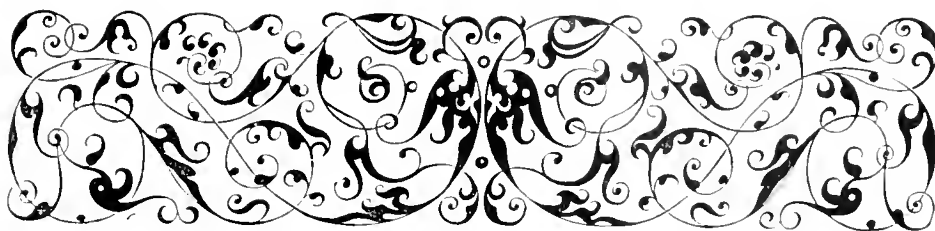
En admirant toutes ces tentures dont les années n'ont point altéré le merveilleux coloris, les visiteurs de l'exposition de Londres imagineront quel faste une telle décoration aurait donné au palais de Versailles, — un faste auquel n'avaient pas atteint les anciennes cours de France et qui n'aurait été que difficilement surpassé en Europe.

ERNEST DUMONTHIER
Administrateur du Mobilier national.



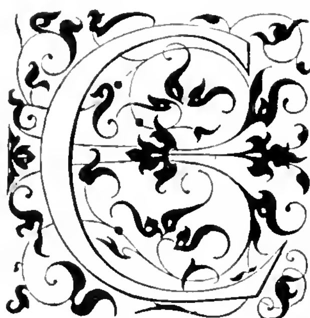
MOTIF PRINCIPAL DE L'ÉTOFFE BROCHÉE OR SUR FOND DE SATIN BLEU.

Fabriquée par Grand frères, de Lyon, pour le grand salon de l'Impératrice Marie-Louise au Palais de Versailles.



UN TABLEAU CÉLÈBRE QUI REPARAIT

LES « BRETONNES AU PARDON »
DE M. DAGNAN-BOUVERET



C'EST un mélancolique et mystérieux enchantement que le souvenir : jamais oubliées, mais longtemps absentes, certaines œuvres n'ont-elles pas le privilège de retenir en elles le meilleur parfum de notre jeunesse ? A revoir cette année, aux deux jours d'exposition d'une grande vente prochaine, une toile aussitôt célèbre, mais aussitôt disparue et conservée depuis trente-deux ans dans une collection particulière, il nous plaît d'imaginer que plus d'un « amoureux d'art » de notre âge partagera notre émotion d'aujourd'hui.

Cette toile, qui reparaît dans sa permanente fraîcheur à nos yeux charmés, attirait l'élite et la foule au Salon de 1889, avant même qu'elle n'obtînt d'emblée la médaille d'honneur; et, dès le jour du vernissage, au Palais de l'Industrie, voici comment un jeune chroniqueur exprimait, en moraliste déjà, le légitime succès des *Bretonnes au Pardon* : « On se pressait, mardi, dans la salle XVI, autour du *Pardon breton* de M. Dagnan-Bouveret. C'était l'effet d'un éloge tapageur, décerné le jour même au tableau par un grand journal du matin [1]. Moi, j'aimerais mieux,

1. Sans doute, le « premier Paris » d'Albert Wolff, dans *le Figaro* du mardi 30 avril 1889.

à choisir, le tableau de M. Raphaël Collin[1]. Mais quelle franchise, quelle pénétration des âmes révèle ce groupe de paysannes à coiffe blanche, assises à terre, non loin d'une église ! Et dire que M. Dagnan a du talent comme cela depuis dix ans, et qu'il a fallu l'article que l'on sait pour que le public s'en aperçût[2] » !

Et le premier jour du mois suivant, toujours avant la médaille d'honneur, le salonnier de la même revue pouvait écrire, sans hésitation : « Le succès va (dorénavant) à ceux qui le méritent, à ceux qui cherchent seulement à être *vrais* et à bien faire, à exprimer ce qu'ils ont vu, et qui n'apportent point dans les œuvres d'art des préoccupations étrangères à l'art... Au premier rang (de ces peintres de la réalité contemporaine) il faut citer M. Dagnan, qui, depuis son premier envoi remarqué, n'a cessé de grandir. Son tableau de cette année, les *Bretonnes au Pardon*, est l'œuvre d'un maître[3] ».

Ailleurs, en même temps, d'un commun accord, les maîtres salonniers, tous aujourd'hui défunts, de cette époque déjà lointaine, les Roger Ballu, les Georges Lafenestre, les Paul Mantz, cadençaient leurs plus jolies phrases pour célébrer à l'envi le groupe à la fois si naturel et très subtilement stylisé. Tous y voyaient une réussite « de premier ordre », une œuvre « complète et d'un charme suprême », qui tranchait à propos sur tant de vulgarités ambiantes ou d'adroites fadeurs par une sorte de « gravité monastique » ; et Paul Mantz, avant tous, avait aimé « cette peinture sobre et concentrée, essentiellement française... où la simplicité est une éloquence[4] ».

Observons ici la toute-puissance du souvenir : avant l'heure même où les yeux retrouvent la composition qui les avait autrefois conquis, quelques lignes relues dans un *Salon de 1889* évoquent distinctement l'image silencieuse qui sommeillait au plus profond de notre mémoire ; et nous avons aperçu le groupe naïvement harmonieux des sept femmes assises sur le gazon pâle, en formant un cercle au pied de la colline, les unes jeunes et jolies, les autres vieilles, toutes également parées de

1. L'aimable idylle païenne, intitulée *Jeunesse*.
2. Marcel Prévost, *le Salon de 1889, notes et impressions*, dans *la Revue Bleue* du samedi 4 mai 1889, p. 568.
3. Charles Bigot, *le Salon de 1889, la Peinture*, dans *la Revue Bleue* du samedi 1er juin 1889, p. 693.
4. Paul Mantz, *les Salons de 1889* (Baschet) ; — cf. la collection du *Temps*, mai-juin 1889.



Dagnan-Bouveret. — Bretonnes au Pardon.
Collection Engel-Gros.

la simple robe noire dominicale et de la grande coiffe blanche empesée, car elles honorent la fête de leur toilette des beaux dimanches et des grands jours.

Auprès d'elles, deux gars bretons, à la veste courte, au large chapeau, se détachent sur le tertre vert où se presse au loin le pieux pèlerinage autour de l'antique église. Entre deux offices, on se repose en plein air, au bercement de l'édifiante lecture que fait à ses compagnes la plus virginale de ces ferventes villageoises, dont l'âme apparait lumineuse comme l'atmosphère d'été qu'elles respirent...

Enfin, dans le regard qui l'interroge, l'œuvre d'art ne reparait pas isolée, mais située sur la cimaise même où sa douce lumière argentine nous retint pour la première fois, dans le cadre élargi que lui reforment à distance les approbations des critiques d'alors et nos propres souvenirs juvéniles du Salon de 1889 ou des Salons contemporains. Instinctivement, pour le mieux comprendre et pour en pénétrer plus vivement la délicatesse, nous replaçons l'ouvrage dans l'œuvre total de son auteur, en même temps que nos yeux le revoient clairement dans l'entourage des quelques toiles caractéristiques d'un Salon qui devançait de peu les leçons plus ou moins rétrospectives d'une Exposition universelle et d'une première Centennale.

Au bout de trente ans révolus et sitôt passés, de loin mieux que de près, ce Salon de 1889, qui demeure d'autant plus nettement gravé dans nos pensées que nous ne prenions pas encore la plume hâtive du salonnier pour le décrire, nous apparaît à son tour comme un apogée de la tendance, alors prépondérante, sinon tout à fait nouvelle, qu'on pourrait définir le réalisme éclairci par le plein-air et dont Fromentin, dès 1876, avait sans grande sympathie noté les débuts, car le confident des *Maîtres d'autrefois* s'obstinait à préférer la *peinture* à la *nature* et la belle formule du clair-obscur à l'exactitude.

Alors, au contraire, la nature triomphait et le rêve s'abstenait : Puvis de Chavannes, qui se reposait du plafond de la Sorbonne en songeant au musée de Rouen, était absent du Salon comme Gustave Moreau, qui pénétrait à l'Institut pour devenir bientôt le plus audacieux des professeurs. Avec Cazin, Carrière et M. Besnard, de nouvelles directions déjà s'étaient ébauchées dans une interprétation plus expressive

des heures crépusculaires, de l'intimité mystérieuse ou de la fantaisie décorative ; mais on ne pressentait pas encore, entre tant de nouveaux venus, cette aspiration prochaine à l'enveloppante poésie des intérieurs et des soirs qui devait prendre naissance au Salon, très prochain lui-même, de la Société Nationale, car le Salon de 1889 n'était-il point le dernier des Salons homogènes avant le schisme ? Alors, c'était la prose de la vie qui s'imposait aux artistes : Manet, depuis 1883, Bastien-Lepage et sa jeune admiratrice, Marie Bashkirtseff, depuis l'année suivante, avaient disparu; mais Roll s'affirmait le peintre de la réalité moderne en brossant en pleine clarté la simple nature.

Or, avec M. Dagnan-Bouveret, ce réalisme, assez proche parent du roman documentaire dans l'évolution de l'École française, apparut singulièrement affiné par le style et relevé par le sentiment : en regard du beau rêve antique, mieux incarné par l'*Idylle* candide de Raphaël Collin que par la froide *Bacchanale* de Carolus-Duran, les *Bretonnes au Pardon* nous apportaient la preuve que la nature et l'art, le songe et la réalité, la familiarité contemporaine et la poésie légendaire ne sont pas des antinomies irréconciliables et que, sans renier son costume actuel, la plus humble vie peut s'exprimer en beauté. C'était une nuance assez neuve. Comme dans *le Rêve* de Zola, la légende absente refleurissait devinée dans l'atmosphère d'une pieuse lecture et suggérée, telle une musique muette, sur ces physionomies de paysannes bretonnes écoutant le récit de quelque lointain miracle dans une *Semaine religieuse* distribuée au Pardon.

Peintre, en même temps, d'une blanche *Madone* pour accentuer la démonstration, l'élève de Gérôme avait mis dans le portrait idéalisé de ce groupe une précision délicate, une conscience rigoureuse, qu'il tenait à la fois de sa nature particulière et de son maître ; on saluait dans son œuvre cette « grande probité d'art » que lui reconnaissait Péladan, quand il espérait dans ce jeune soutien de la forme un initiateur possible d'un petit clan de *Préraphaélites* français [1]. Mais pour élever son âme et replacer l'inspiration du poète à la hauteur des réalisations du peintre, M. Dagnan n'avait pas attendu les conseils de l'exigeant salonnier, qui lui recommandait la lecture de Dante ou l'audition de Bach et de

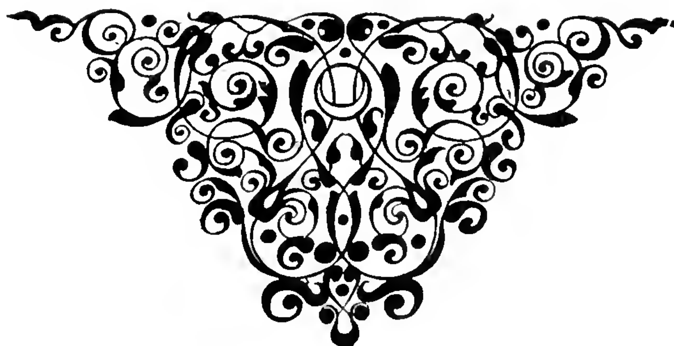
1. Voir *les Salons de Joséphin Péladan*, 1889, 1890 et 1891.

Wagner. Encore mieux que la mélancolique et rustique rudesse des *Conscrits*, de 1891, les *Bretonnes au Pardon* sympathisent dans nos souvenirs avec de fins paysages, de petits portraits ou d'aristocratiques effigies, qui devaient bientôt préluder, au Salon du « Champ-de-Mars », à la vaste ordonnance méditative de *la Cène*. Au surplus, ce groupe n'est pas isolé dans l'œuvre de l'artiste : il nous souvient, datées de la même époque, d'expressives études de Siciliennes ou de Bretonnes qui dénonçaient déjà la préoccupation la plus réfléchie du « caractère », synonyme plus discret du « style » ; et l'idéalisme était sauvé.

Cette pénétrante finesse d'analyse et d'écriture, que les plus clairvoyants salonniers de naguère avaient immédiatement discernée, comme une heureuse exception, nous l'apprécions davantage aujourd'hui, dans l'anarchie grandissante : on reconnaît dans un jeune maître du dessin l'artiste volontaire qui vient de quitter le Salon désormais trop extravagant dont il fut l'un des fondateurs.

Au Salon des Artistes français, d'ailleurs, les *Bretonnes* avaient devancé le retour de leur peintre et déjà reparu sous forme d'une planche magistrale. Aussi bien, cette « vision claire et condensée », qui semblait inspirée de quelque primitif contemporain de Memling ou d'Holbein, devait-elle favoriser la gravure et tenter le burin : son bienfaisant destin se prolonge au Salon de 1904, sur le cuivre de son savant interprète, M. Antoine Dezarrois ; et, devant la toile enfin retrouvée, notre conclusion renouvellera le vœu de Charles Bigot : « C'est dans un de nos musées qu'est marquée la place des *Bretonnes au Pardon* ».

Raymond BOUYER





LES MÉDAILLES DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU



J.-J. Rousseau.
Médaille du type *au bonnet arménien*,
par F.-G. Leclerc. Bronze (1761).

Comme les peintres, les sculpteurs et les graveurs d'estampes, les graveurs en médailles ont consacré leur talent à faire revivre dans leur domaine les traits de l'auteur d'*Emile*. Nous leur devons de belles œuvres.

Les médailles de J.-J. Rousseau sont au nombre d'une trentaine. La première connue date de 1761, les dernières éditées parurent à Paris et à Genève, à l'occasion des fêtes du bi-centenaire de la naissance du philosophe, en 1912. On peut les diviser en trois groupes : celles présentant Jean-Jacques avec le bonnet arménien ; celles nous le montrant avec les cheveux naturels ; celles, enfin, où nous le voyons en perruque. Presque toutes ont été frappées en bronze et en argent.

Le premier groupe comprend trois médailles : l'une frappée en 1761, la première en date, à notre connaissance, dans la numismatique rousseauiste ; la seconde gravée à Munich, vers 1770 ; la troisième datant de l'époque du centenaire de la mort de l'écrivain, en 1878.

La première médaille est due à Frans-Gabriel Leclerc qui, sur la tranche, a gravé ces mots : *L'Ami de la Nature*. La pièce est uniface : c'est un profil très vivant : la physionomie du personnage ressort avec un léger sourire ironique et respire la bonne humeur.

La seconde médaille a été gravée par Wæchter qui s'est inspiré, à n'en pas douter, du portrait de Jean-Jacques peint par Ramsay, à Londres, en 1770, et reproduit par les belles gravures de David Martin, de Corbutt, de Nochez. C'est le Rousseau effaré, que les tribulations de l'*Emile*, les vexations de Môtiers-Travers et de l'île Saint-Pierre ont rendu défiant, et qui est porté à voir des ennemis dans tous ceux qui l'entourent.

La troisième effigie, œuvre de Theus, en métal dur imitant le bronze, est d'un art secondaire, bien qu'intéressante pour les amateurs. L'expression du personnage est vivante, mais n'a point un caractère déterminé.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille du type *au bonnet arménien*, par Wæchter. Bronze (1770).

De ce groupe « au bonnet arménien », la pièce la plus remarquable et la plus originale par l'exécution et l'expression est celle de Leclerc. Le type en a été très répandu en Allemagne et reproduit ensuite de toute façon dans les divers pays d'Europe.

Dans le second groupe, où le philosophe est vu avec les cheveux naturels, nous comptons sept pièces intéressantes. L'expression qui les caractérise est celle de l'énergie, de la volonté, du génie viril qui animait Jean-Jacques quand il écrivait le *Discours sur l'Inégalité*, et certaines pages de l'*Émile* et du *Contrat social*. Ces médailles, d'ailleurs, datent presque toutes de la Révolution : en les contemplant, on devine l'état d'âme des artistes qui les ont exécutées au milieu du mouvement réformateur, du souffle ardent de rénovation de la fin du XVIIIe siècle. Ces artistes avaient lu Rousseau, ils avaient entendu, dans les clubs et les assemblées, les orateurs qui le citaient et exaltaient son souvenir : de là, dans les effigies créées par eux, cette mâle vigueur donnée au regard, à l'ensemble des traits du personnage.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille du type *aux cheveux naturels*, par Théodore Bonneton Bronze (1793).

La première médaille de ce groupe parut à Genève en décembre 1793 : Théodore Bonneton en était le créateur. Elle consacrait un souvenir historique, celui de l'érection d'un monument élevé à Jean-Jacques dans le parc des Bastions de cette ville, monument qui se composait d'une haute colonne surmontée d'un buste colossal de Rousseau par Jean Jaquet ; aussi cette médaille est-elle communément appelée *Colonne des Bastions*.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille du type *aux cheveux naturels*, par Dumarest. Bronze (1794).

En parlant d'elle, Hennin écrit : « La République de Genève ayant changé la forme de son gouvernement et s'étant modelée sur ce qui se passait en France, on voulut, dans cette ville, honorer par des témoignages publics la mémoire de J.-J. Rousseau et réparer les torts que l'on reprochait à l'ancienne aristocratie genevoise d'avoir eus envers lui [1]. »

1. *Histoire numismatique de la Révolution française*, 1826.

Une autre médaille de ce second groupe fut publiée à Paris, à l'occasion du transfert des cendres de Rousseau d'Ermenonville au Panthéon, en octobre 1794. Elle est due au graveur Dumarest.

De la même époque également, date une médaille anonyme uniface, rarissime, en métal de cloche, dont l'expression d'énergie est admirable. Dans cette effigie, plus encore que dans la précédente, nous avons devant nous le réformateur au style nerveux du *Contrat social*. Un reflet génial anime cette tête puissante et pensante, qui rappelle les grands Romains dont l'histoire a consacré la volonté sans faiblesse et les mâles desseins.



J.-J. ROUSSEAU.

Médaille du type *aux cheveux naturels*, gravée en 1794, par Th. Bonneton, éditée en 1878, à Genève. Argent.

Une quatrième médaille date de 1823. Antoine Bovy, de Genève, en fut le graveur. Le relief, d'un beau modelé, est très accentué et l'expression respire la vigueur intellectuelle.

A Antoine Bovy, nous devons encore une médaille magnifique, grand module, représentant la statue de Rousseau par Pradier, inaugurée à Genève en 1834. On sait que le philosophe y est représenté assis, vêtu à l'antique, le bras droit levé et la main tenant un stylet, tandis que la main gauche s'appuie sur le genou et retient un manuscrit.



J.-J. ROUSSEAU.

Médaille anonyme, du type *aux cheveux naturels*. Métal de cloche (1793).

En 1878, à Genève, lors du Centenaire de la mort de Rousseau, parut une médaille en argent, gravée en 1794 par Théodore Bonneton, et restée inédite : l'artiste n'avait exécuté que l'avers, ce fut C. Richard qui se chargea du revers. Ici encore, le philosophe se voit drapé à l'antique, avec un air d'imposante supériorité.

L'historique de cette médaille offre quelques détails intéressants. Le coin, gravé par T. Bonneton pour l'avers, a appartenu au général Dufour, qui s'en servait sur son bureau comme de presse-papier. D'autre part, lorsque en 1878 quelques érudits décidèrent, à Genève, de le tirer de l'oubli, une souscription fut ouverte ; elle était de cinquante francs pour une épreuve en argent : il y eut 72 souscripteurs, et la frappe ne comporta strictement que 72 exemplaires. Les coins ensuite, avers Bonneton et revers Richard, furent remis à la ville de Genève, avec cette clause qu'ils ne pourraient être utilisés avant 1912, clause qui fut fidèlement observée. Le coin de l'avers Bonneton fut frappé une seconde fois à cette date, avec un revers nouveau gravé par V. Schlüter.

La revue *les Beaux-Arts illustrés*, de Paris, signala la frappe qui nous occupe dans son numéro du 22 avril 1878, où nous lisons ce qui suit : « Une découverte des plus intéressantes pour les amis des arts et pour les numismates vient d'être faite à Genève, grâce aux recherches commencées en vue de l'Exposition du Centenaire de Rousseau : c'est l'existence d'un coin de bronze, avers d'une médaille qui n'a jamais été frappée, et qui représente Jean-Jacques en buste, largement drapé à l'antique. Ce coin est dû au burin du graveur Theodore Bonneton, mort en 1810. Il en a été fait en plâtre quelques épreuves qui peuvent honorablement soutenir toute comparaison avec les meilleures œuvres des Dassier. Il a paru convenable de ne pas laisser plus longtemps dans l'oubli un travail d'une aussi grande valeur artistique. En conséquence, il sera fait de ce coin une reproduction sur acier, d'après les procédés en usage à Paris. »



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille dite du *Contrat social*, par Dumarest.
Bronze doré (1791).

Une seule médaille fut frappée à Paris, en 1912, pour le bi-centenaire de la naissance de Rousseau, médaille grand module, gravée par Rodo de Niederhausern, sculpteur suisse établi à Paris. L'artiste s'inspira du buste de Jean-Jacques, par Houdon, dit « au bandeau », dont le bronze est au Louvre ; il a remplacé le bandeau par une couronne de laurier.

Ce groupe d'effigies, où nous voyons l'auteur d'*Emile* en cheveux naturels, nous paraît être le plus impressionnant, le plus captivant pour l'observateur, le psychologue qui cherche dans les traits d'un personnage le reflet de son âme. L'homme ici apparaît sans la surcharge d'une coiffure ou de la perruque : il nous est permis de lire plus facilement sur son visage, dans son regard, par conséquent de mieux le pénétrer, de mieux le comprendre. La série, d'ailleurs, dans son ensemble, révèle un faire supérieur d'exécution.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille anonyme dite *aux Vertus patriotiques*.
Bronze (1794).

Le dernier groupe, qui nous reste à examiner, est celui des médailles avec le personnage en perruque : c'est le plus nombreux ; nous y voyons figurer, en effet, une vingtaine de pièces. D'une façon générale, on peut dire que tous les graveurs de cette belle série se sont inspirés du pastel de La Tour, exposé au Salon de 1753, et du buste en terre cuite de Houdon, qui figura au Salon de 1779, buste répété un grand nombre de fois par le statuaire, et, de plus, souvent reproduit par l'estampe, comme le pastel de La Tour.

C'est à la fin de 1791 que Monneron édita la première médaille « à la perruque », connue sous le nom de *Médaille du Contrat social*, dont le graveur fut Dumarest. Rousseau porte ici à peu près la soixantaine, sa physionomie est pleine de vie. La pièce fut exposée au Salon de 1793.

Nous avons signalé, dans le second groupe, une effigie frappée à l'occasion du transfert des cendres de Rousseau au Panthéon. A l'époque de cette fête, deux autres médailles furent éditées encore, qui rentrent dans notre troisième groupe. L'une, anonyme, fut gravée d'après l'estampe de Ficquet, par conséquent d'après La Tour. L'expression est jeune et même souriante.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille, type *à la perruque*, par Dubois. Bronze (1817).

L'autre, également anonyme, en cuivre jaune repoussé, est connue sous le nom de médaille *Aux Vertus patriotiques*, et rappelle le buste de Jean-Jacques par Houdon. Elle présente une expression d'énergie très marquée.

Nous devons encore au graveur Thévenon une médaille uniface, en cuivre rouge repoussé, montrant Jean-Jacques enveloppé dans un manteau : l'écrivain est vieux déjà, mais plein d'entrain et de vie. Avec cette effigie, nous clôturons le XVIIIe siècle.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille par Thévenon. Cuivre repoussé (fin XVIIIe siècle).

Dès 1817, le graveur Dubois exécute une belle médaille de Rousseau pour la série si remarquable de la *Galerie métallique des grands hommes français*; puis c'est le tour de Montagny qui consacre quatre effigies à Jean-Jacques. La première date de 1819. La seconde, qu'on pourrait appeler la *Médaille au manteau*, est parée d'une beauté très caractéristique. La tête du philosophe ressort d'autant mieux que le buste est drapé habilement dans les plis d'un manteau. La troisième et la quatrième effigie ont une grande analogie avec la première. Quelques menus détails seulement leur donnent un rang à part.



J.-J. ROUSSEAU.
Médaille, type *à la perruque*, par Montagny. Bronze (1819).

Sous la Restauration, le graveur Augustin Caunois créa une belle effigie où nous voyons les bustes accolés de Voltaire et de Rousseau, d'après Houdon. En 1878, à Genève, C. Richard s'inspira aussi de Houdon, en gravant la médaille officielle des fêtes du Centenaire de la mort de Rousseau. Son œuvre est revêtue d'une beauté de premier ordre; le rayonnement de la vie l'anime et la rend précieuse.

Dans les mêmes circonstances, Florian, graveur de Neufchâtel, exécuta une effigie remarquable par le calme, la sérénité des traits du personnage.

En 1912 enfin, à Genève, pour les fêtes du bi-centenaire, un artiste, Jacot-Guillarmot, créa une plaquette originale, rectangulaire, en largeur. On y voit le père de Rousseau, assis près de sa table d'horloger, mettant

la main sur l'épaule de son fils, encore enfant, lui montrant Genève par la fenêtre ouverte, et lui disant la parole fameuse : *Jean-Jacques, aime ton pays !* L'enfant attentif écoute gravement. Un tirage en aluminium fut distribué aux enfants des écoles. Les autorités genevoises ne pouvaient leur offrir un plus charmant souvenir, et leur donner en même temps une plus vivante leçon de patriotisme.

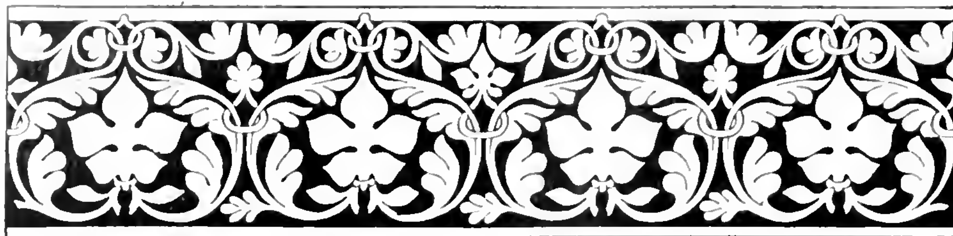
Nous arrêtons ici cette nomenclature de médailles se rattachant au même personnage. Nous aurions pu citer encore quelques pièces d'une exécution moins parfaite peut-être, mais non sans intérêt certainement. L'énumération que nous avons faite renferme toutes celles qui ont vraiment une importance artistique, soit que les graveurs se soient inspirés des portraits de Rousseau par Ramsay, La Tour et Houdon, soit qu'ils aient créé eux-mêmes une expression originale et vivante du philosophe, comme l'attestent les effigies de notre second groupe.

C'est la première fois qu'une série aussi importante de médailles du Citoyen de Genève est présentée aux amateurs, dans un ordre chronologique. Elle renferme, nous l'avons vu, des pièces de premier intérêt.

HIPPOLYTE BUFFENOIR.



VOLTAIRE
ET J.-J. ROUSSEAU.
Médaille par Caunois (XIXe siècle).
Bronze.



BIBLIOGRAPHIE

LA FILIATION ET L'INFLUENCE DE NOTRE-DAME DE PARIS



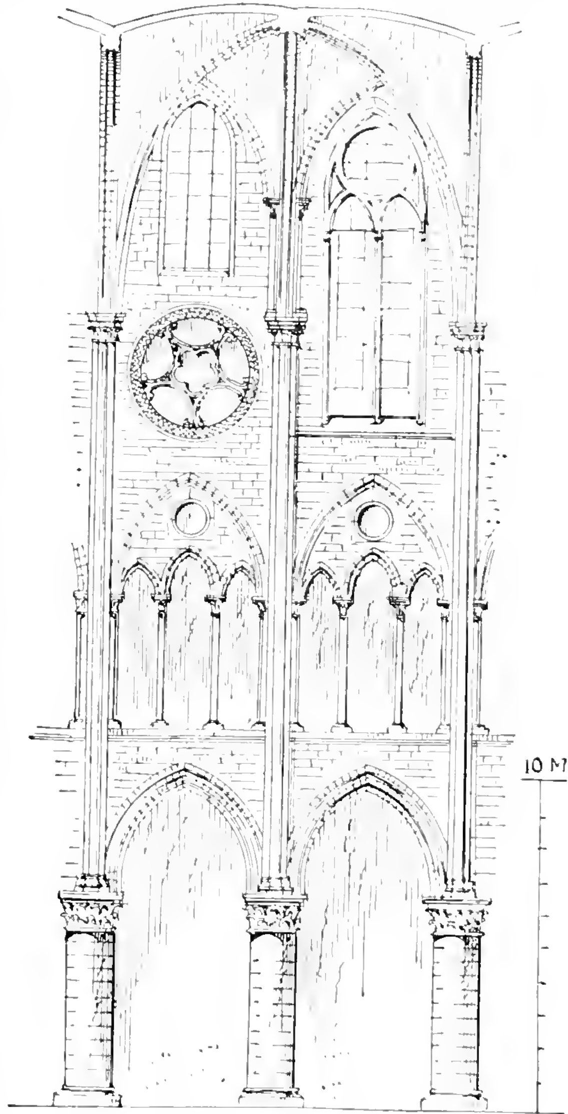
La Vierge et l'Enfant. Statue du tympan de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, d'après un dessin de Ch. Jouas.

En se proposant de placer Notre-Dame de Paris dans son cadre historique et archéologique, M. Marcel Aubert avait à remplir une tâche délicate et difficile, car il fallait développer des idées générales sur la filiation et l'influence de l'édifice, dépouiller les textes, préciser les différentes campagnes de construction, restituer l'état primitif des travées, expliquer les restaurations de Viollet-le-Duc. L'auteur était bien préparé à la solution de tous ces problèmes par ses études si consciencieuses sur Notre-Dame, qu'il a déjà décrite dans une excellente monographie, et par ses recherches dans les archives, mais la méthode d'analyse et de comparaison familière aux archéologues qui sont capables de bien voir lui a permis d'écrire un livre très original sous la forme d'une thèse de doctorat ès-lettres qu'il a brillamment soutenue à la Sorbonne le 16 février dernier [1].

Le premier chapitre de l'ouvrage nous fait assister à l'épanouissement de l'architecture gothique dans le nord de la France au XIIe siècle. Les cathédrales de Sens, de Noyon, de Senlis et de Laon, l'abbatiale de Saint-Denis, la collégiale de Mantes sont les aïeules de Notre-Dame de Paris, qui leur empruntera le type de ses supports, ses voûtes sexpartites, ses tribunes, la composition de sa façade, mais elle s'en distinguera par l'ampleur du plan qui comprenait des bas-côtés doubles et un double déambulatoire dépourvu de chapelles rayonnantes

1. *Notre-Dame de Paris, sa place dans l'architecture du XIIe au XIVe siècle*, par Marcel Aubert. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., pl. et plans, titre et couverture dessinés par Ch. Jouas.

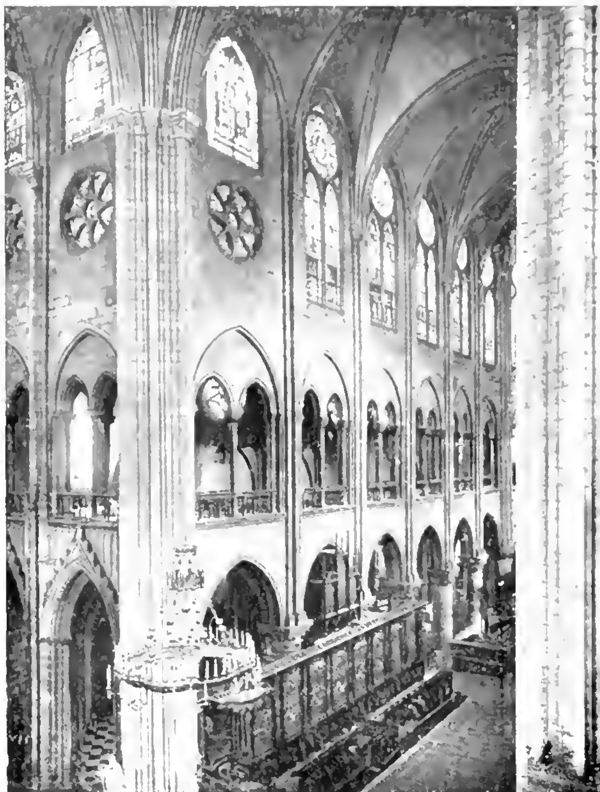
au XIIe siècle. Ce n'est cependant pas un édifice homogène : après sa construction qui dura de 1163 à 1240 environ, ses transformations par l'établissement de chapelles latérales et par l'allongement du transept commencèrent avant 1250 et se prolongèrent jusqu'en 1320. M. Aubert a pu préciser les dates de fondations des chapelles des bas-côtés et du rond-point, en les identifiant malgré les changements de leur vocable (un plan, soigneusement teinté, permet de reconnaître les huit campagnes qui ont donné à Notre-Dame son aspect définitif). Il est d'avis que les bas-côtés du nord furent bâtis avant ceux du sud et que la tour méridionale est un peu plus ancienne que l'autre.



NOTRE-DAME DE PARIS : ÉLEVATION DE LA NEF.
État au XIIe siècle. État au XIIIe siècle.

Après avoir raconté l'histoire de la construction du monument sous l'épiscopat de Maurice de Sully, en se référant aux meilleures sources, l'auteur analyse les voûtes sexpartites non bombées qui constituent l'ossature de la cathédrale et il en recherche les origines, en faisant ressortir les influences normandes qui se sont exercées sur les premières églises gothiques. L'alternance des piles fortes et des piles faibles, en usage à Noyon, à Senlis, à Sens et à Mantes, n'existe plus à Notre-Dame de Paris et à Laon, mais les tribunes persistent parce qu'elles remplissent un double rôle en augmentant la surface réservée aux fidèles et en contrebutant par leurs voûtes les murs supérieurs de la nef. En effet, l'équilibre de ces grandes églises gothiques, plus hautes et plus légères que leurs aïeules romanes, était instable, vu le défaut d'arcs-boutants autour des absides, mais l'auteur croit à l'existence de murs-boutants primitifs qui s'appuyaient sur les doubleaux des tribunes du chœur et qui étaient dissimulés, comme à Laon, sous leur toit en appentis.

On sait que Notre-Dame présentait, à l'origine, une bien curieuse particularité quand des roses obscures s'ouvraient entre les tribunes et les fenêtres hautes. Ce système d'aération des combles par des baies se retrouve à Saint-Germer, à Chars, à Champeaux, mais, dès le milieu du XIIIe siècle, on allongea toutes les fenêtres hautes pour mieux éclairer la nef. Viollet-le-Duc, qui avait découvert un seul témoin des *oculi* dans le croisillon nord, n'aurait pas dû les rétablir d'une façon systématique dans le transept. Malgré l'agrandissement des baies supérieures, Notre-Dame resta toujours sombre parce que la lumière devait traverser les chapelles latérales et les doubles collatéraux avant d'arriver à la nef.



Cl. Mon. hist.

NOTRE-DAME DE PARIS : ÉLÉVATION DU CHŒUR.

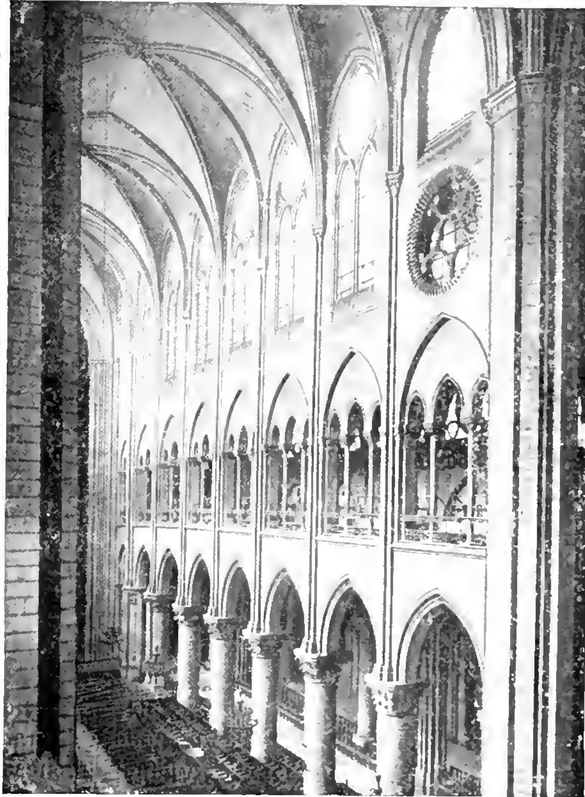
La façade, qui dérive des prototypes romans, s'en distingue par la hauteur des trois portes, par la galerie des rois, par la rose centrale et par la galerie qui relie les deux tours, mais l'architecte n'avait pas su dissimuler la masse des contreforts par un rang de statues, comme à Amiens et à Reims. Grâce aux études de M. Deneux, on peut restituer la charpente du XIIIe siècle qui fut posée sur des bahuts postérieurs aux chéneaux primitifs, en la comparant à celles de Mantes et des cathédrales de Meaux et de Rouen. M. Aubert explique ensuite les modifications faites aux combles des tribunes après la suppression des roses, le remplacement des arcs-boutants à double volée du XIIIe siècle, dont il reste un témoin à l'angle du chœur et du croisillon nord, par des arcs uniques de quinze mètres d'ouverture. Il décrit les chapelles ajoutées entre les culées de la nef, les façades du transept élevées par Jean de Chelles et Pierre de Montereau, les chapelles rayonnantes qui furent l'œuvre de Pierre de Chelles. En 1296, l'évêque Simon Matiffas de Buci avait fondé les trois chapelles centrales du chevet, comme le prouve son épitaphe : elles étaient à peu près terminées quand il mourut en 1304.

Le dernier chapitre est consacré à l'influence exercée par Notre-Dame sur des



NOTRE-DAME DE PARIS :
DÉTAILS DES TRIBUNES DU CHŒUR ET DE LA NEF.
Dessins de Mme R. Schils-Cote.

cathédrales, comme celles de Bourges et de Nicosie, sur le plan des églises de Paris qui possèdent un double déambulatoire, sur des églises rurales gothiques de l'Ile-de-France, comme celles d'Arcueil, de Bagneux, de Montreuil-sous-Bois, de Beaumont-sur-Oise, où les tribunes persistent encore, et comme celles de Champagne, de Jouy-le-Moutier, de Mareil-Marly (Seine-et-Oise), de Champeaux, de Ferrières, de Villeneuve-le-Comte (Seine-et-Marne), dont la nef est éclairée par des *oculi*. Les médaillons représentant les Vertus et les Vices, au portail central, sont copiés à Amiens: les façades du transept sont reproduites à la cathédrale de Meaux, à la cathédrale de Tours et à Upsal, en Suède, la petite porte rouge à Wimpfen-in-Thal. La galerie des rois sert de modèle aux architectes d'Amiens et de Reims. Comme Notre-Dame est un des derniers grands monuments à tribunes, aucun constructeur ne s'inspire de ses travées et le succès du triforium, adopté à Chartres, s'affirme à Reims, tandis que la claire-voie précoce qui passe sous les roses des croisillons se retrouve à Saint-Denis, comme dans les chœurs de Beauvais et d'Amiens.



Cl. Morancé-Eggimann.

Notre-Dame de Paris : élévation de la nef.

Ce livre est composé sur un plan tout nouveau. En le présentant aux lecteurs de la *Revue*, je suis persuadé qu'ils apprécieront la clarté du style de l'auteur, la solidité de son érudition et la valeur de ses observations. L'archéologie comparée est une science très attrayante quand ses méthodes sont heureusement appliquées à un chef-d'œuvre de notre architecture française.

E. LEFÈVRE-PONTALIS
Professeur à l'École des Chartes.

LES « MÉLANGES D'ARCHÉOLOGIE » DE ROBERT ANDRÉ-MICHEL[1]

Le 22 février dernier, à la commémoration solennelle du centenaire de l'École des Chartes, un élève — un lieutenant de chasseurs à pied, décoré de la Légion d'honneur pour faits de guerre — appela, dans le recueillement silencieux de l'assistance, les noms des cinquante et un chartistes morts pour la France pendant la guerre. Minutes émouvantes! A mesure que s'égrenait ce chapelet sacré, chacun évoquait le souvenir de ceux de ces jeunes savants qu'il avait pu connaître, et qui tous ont leurs noms gravés sur une table de marbre, dans la salle des cours de leur école.

A l'un d'eux, un hommage plus spécial et plus touchant a été réservé. Sur une plaque scellée à l'entrée du Palais des Papes, à Avignon, on peut lire cette émouvante inscription : *A la mémoire de Robert André-Michel, archiviste-paléographe, ancien membre de l'École française de Rome. Le Palais des Papes fit l'objet de ses plus importants travaux. Agé de 30 ans, il tomba glorieusement devant l'ennemi, le 13 octobre 1914.*

Cet *in memoriam*, quelle épigraphe pour le recueil où l'on a rassemblé les chapitres déjà terminés de la grande monographie à laquelle travaillait Robert André-Michel lorsqu'il dut répondre à l'appel de la patrie!... Et pourtant, à lire ces pages si fortes et si pleines, où déjà l'auteur cueillait les fruits de ses longues et délicates recherches dans les archives du Vatican et du Comtat-Venaissin, où l'on voit se dérouler tout le plan de l'ouvrage projeté sur les villes fortes et les châteaux des papes d'Avignon en France au XIVe siècle, où les fresques et les tombeaux sont étudiés et commentés avec autant de sagacité que de largeur de vues, où les trouvailles sont exposées comme si c'était la chose la plus naturelle du monde que d'apporter la lumière sur tant de points obscurs, à lire ces pages, dis-je, on ne connaît pas toute la maturité, toute l'élévation, toute la noblesse d'âme de leur auteur.

Au début de ce recueil, on lira les pages émues où M. André Hallays a retracé la courte vie du jeune historien et celle, plus brève mais non moins bien remplie, du soldat. C'est là, c'est dans les admirables notes de son carnet de route, écrites d'août à octobre 1914, que l'on peut mesurer à quel point l'étude du passé avait exalté en lui l'amour de son pays et comment il avait puisé, dans ses travaux sur la France d'autrefois, la foi dans le génie et dans les destinées de la patrie française. Il n'a connu de la guerre que l'enthousiasme, la soif de dévouement et de sacrifice, et il est tombé, heureux de se donner, lui qui avait pris en partant aux armées cette sublime devise : « Au-dessus du bonheur, le Sacrifice ».

Cette devise, hélas! le père illustre dont il était l'orgueil devait la faire doublement sienne, puisque, si Robert-André-Michel a son nom gravé à la porte du Palais des Papes, on lit celui de sa jeune femme parmi ceux des victimes que les Allemands ont faites à l'église Saint-Gervais, le vendredi saint 1918.

A. D.

1. Robert André-Michel. *Mélanges d'histoire et d'archéologie : Avignon, les fresques du Palais des Papes; le Procès des Visconti.* — Paris, A. Colin, in-8°, 24 pl.

ENGLISH SUMMARY OF THE MARCH ISSUE 1921

CONTENTS

Our tribrune : an Institute of Art history at the University of Paris, *by Henry Lemonnier, member of the Institute,* p. 145.

— The Art History Department of the Sorbonne is to have an unrivalled instrument for instruction and research in the new Institute soon to bee constructed on the avenue de l'Observatoire and which the gifts of the marquise Arconati Visconti and the Jacques Doucet library have made possible.

Promenades in the Louvre : the portrait of Mignard, *by Louis Hourticq, professor of Art History at the National School of Fine Arts,* p. 150.

— In this study of Mignard's portrait, M. Hourticq retraces the history of the curious struggle between the once celebrated painter and Le Brun, rivalry due to personal animosity rather than to any difference between their art.

After the death of Le Brun, Mignard, through the influence of Louvois, succeeded him as director of the Academy of painting and sculpture and it was still with the desire of supplanting his dead rival, whose portrait by Largillière hung in the Assembly room, that he painted his own portrait, actually in the Louvre and in which he closely imitated the composition and details of Largillière's work.

Contemporary engravers : Malo Renault, *by Clément-Janin,* p. 163.

— A brief study showing the influence of Toulouse-Lautrec, Helleu and the Japanese upon this engraver and illustrator whose most important work, the series of wood-engravings « the Pardon of Sainte-Anne-la-Palud » recently appeared.

The Discovery of the Primitive Italians in the nineteenth century : Seroux d'Agincourt (1730-1814), and his influence upon French collectors, critics and artists (first article), *by M. Lamy, diplomee of the Louvre School,* p. 169.

— During the seventeenth and eighteenth centuries, Italian art was supposed to have begun with the pontificate of Julius II. The honor of having discovered the value of the trecento and quattrocento is largely due to Seroux d'Agincourt,

amateur, collector and scholar who, already in 1780, conceived the plan of his « History of Art after the monuments from its decadence in the fourth century to its Renaissance in the sixteenth century », which, although not entirely published until 1823 exercised great influence upon European scholars.

Among the new ideas exercized in this work, may be mentioned the artistic importance given to the two Mendicant orders, and the appreciation of Giotto and Fra Angelico.

The Lyon's silks at the Franco British Exposition of textiles, *by Ernest Dumonthier, administrator of the « Mobilier National »*, p. 182.

The French section of the Exposition now open in the South-Kensington Museum contains marvelous examples of the silks of Lyons, from those made by Philippe de Lasalle for Marie-Antoinette's appartments in Petit Trianon to the superb series of hangings and curtains ordered by Napoléon Ier in 1811, for the Palace of Versailles.

The Reappearance of a celebrated picture : Dagnan-Bouveret's « Brittany peasants at the Pardon », *by Raymond Bouyer*, p. 191.

— This picture which became celebrated at the Salon of 1889, has been hidden since that date in a private collection. M. Bouyer suggests that its true place should bee in one of the State museums.

The Medals of Jean-Jacques Rousseau, *by Hippolyte Buffenoir*, p. 196.

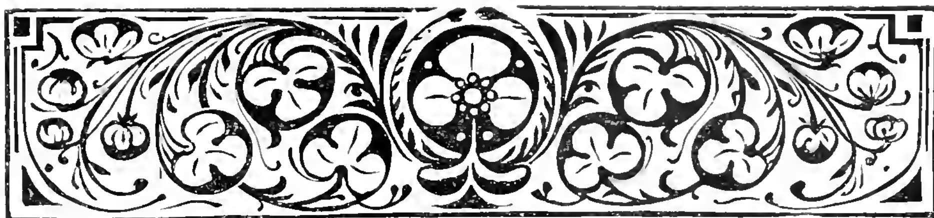
— M. Buffenoir discusses the thirty medals representing the author of « Emile » and which he classes in three groups according to the head-dress: those in which Rousseau wears the Armenian cap, and those with and without a wig.

Bibliography : the Filiation and influence of Notre-Dame de Paris (on the « Notre-Dame de Paris, its place in architecture from the twelfth to the fourteenth centuries », by Marcel Aubert), *by Lefèvre-Pontalis, professor at the « École des Chartes »*, p. 202 : — **Mélanges d'histoire et d'archéologie** (Robert André-Michel), *by A. D.*, p. 206.

Florence INGERSOLL-SMOUSE.
Doctor of the University of Paris.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

LE

SERVICE PHOTOGRAPHIQUE

DES BEAUX-ARTS



A création d'un Service photographique des Beaux-Arts répondait depuis longtemps à une indéniable nécessité ; souvent elle fut demandée par les conservateurs des musées et des grandes collections publiques et par les professeurs d'histoire de l'art ; l'initiative, toujours éclairée, de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, l'a réalisée.

Constituer par la photographie un inventaire général des richesses d'art de la France, mettre cet inventaire, largement et dans les meilleures conditions, à la disposition de tous les travailleurs, tel est le but de cet organisme nouveau, encore mal connu du public.

Cette tâche considérable, le Service photographique et cinématographique des Beaux-Arts entend l'accomplir sans précipitation, — manière de procéder toujours dangereuse quant aux résultats, — mais sans arrêt, comme il convient à une œuvre de très longue haleine.

Dès maintenant, il assure la conservation et l'exploitation de près de 60.000 clichés du fonds des Monuments historiques, de plus de 10.000

clichés pris dans les musées, enfin d'environ 120.000 clichés et 2.000 films faits pendant la guerre, sur tous les fronts, par la Section photographique et cinématographique de l'Armée, si remarquablement organisée par M. Pierre Marcel.

Faut-il rappeler que le dernier catalogue des clichés photographiques des *Archives de la Commission des Monuments historiques*, paru en 1913, ne comprenait guère plus de 16.000 numéros, et doit-on avouer que plus d'un édifice civil ou religieux, plus d'un objet d'art, à tout jamais disparus dans la tourmente, n'était représenté dans ces archives par aucune photographie? Combien on aimerait, maintenant, à posséder dans tous leurs détails ces vestiges de notre trésor d'art dont la perte est irréparable et dont le souvenir ne demeure plus que dans des descriptions plus ou moins dispersées, plus ou moins complètes, plus ou moins fidèles!

La dure leçon de la guerre demeure entière. Les monuments, ainsi que les tableaux, les dessins, les objets d'art de nos musées, — et surtout de nos musées provinciaux, — ne sont-ils pas constamment exposés à bien des dangers contre lesquels les plus sévères précautions ne sauraient toujours prévaloir?

Le nombre des clichés que le Service photographique des Beaux-Arts devra prendre dans les musées, méthodiquement, tout en tenant compte des demandes qui lui seront faites, ne saurait être même approximativement évalué. Un appoint sérieux lui a sans doute été fourni par les 7.000 clichés du musée du Louvre dont la maison Braun a fait remise à l'État, en exécution d'un traité, signé en 1883, qui assurait à cette maison un monopole maintenant expiré; mais combien d'œuvres restent encore à reproduire, parmi lesquelles il en est dont aucun objectif photographique n'a jamais fixé l'image!

Sur la demande des conservateurs des Musées nationaux, et sous leur direction, le Service a entrepris de photographier une à une les vitrines d'objets d'art antiques et modernes, constituant ainsi, et pour le présent et pour l'avenir, de précieux documents d'identité et de contrôle.

Dans plusieurs pays, des services analogues existent depuis longtemps, qui permettent aux conservateurs des grands musées de donner rapidement satisfaction aux demandes de photographies qui leur sont adressées par leurs confrères de l'étranger. Les conservateurs français pourront

désormais accueillir semblables demandes sans avoir l'embarras de les renvoyer à l'industrie privée; ils pourront procéder par voie d'échange. Il y a là une question de propagande dont il est inutile de souligner l'intérêt.

Rien de plus logique qu'on ait confié au Service photographique des Beaux-Arts la garde et l'exploitation des clichés et des films de l'ancienne Section photographique et cinématographique de l'Armée : toute l'histoire de la grande guerre ne revit-elle pas, profondément évocatrice, dans ces 120.000 clichés et dans ces 250.000 mètres de films, et cette histoire saurait-elle être écrite sans qu'on ait recours à cette collection vraiment unique dont la propagande aura besoin, elle aussi, plus d'une fois encore?

L'utilité de ces documents se manifeste de bien des manières. S'est-il agi, par exemple, d'établir, pour la Commission d'évaluation des dommages de guerre, un dossier photographique des édifices civils et religieux — trop nombreux, hélas! — qui ont été anéantis ou partiellement détruits? La collection des clichés des Monuments historiques et celle des clichés de guerre ont été également précieuses, en permettant de rapprocher, souvent de façon saisissante, la photographie d'un même monument avant la guerre, aux différents stades de sa destruction, et tel qu'il était à la fin des hostilités. Les travaux de restauration des monuments sont en cours : ils seront suivis par les objectifs photographiques et cinématographiques des opérateurs du Service.

La Commission des vestiges de guerre a également trouvé, dans la collection des clichés de la Section photographique de l'Armée, des documents qui l'ont puissamment aidée dans ses travaux de classement.

A titre documentaire, le Service photographique a pris, et continuera de prendre, des clichés et des films de certaines cérémonies qui marquent une date dans notre histoire, comme le défilé des Fêtes de la Victoire, comme la cérémonie du 11 novembre 1920 en l'honneur de Gambetta et du Soldat inconnu.

Un service d'archives, largement ouvert aux travailleurs, assure le classement méthodique de ces diverses collections, classement établi sur des bases aussi simples que possible, afin de rendre à tous les recherches très faciles et très rapides.

Le Service photographique et cinématographique est installé dans

les locaux mêmes de la Direction des Beaux-Arts, 1 *bis* et 3, rue de Valois. Les laboratoires, qui sont ceux précédemment installés et occupés par la Section photographique de l'Armée, sont à même de tirer rapidement des épreuves photographiques de tous les formats, demandées soit à titre de documents, soit pour être reproduites dans des publications. Ils peuvent également exécuter, dans des délais très courts, des clichés à projections ou des copies positives des films, en vue de l'illustration des cours et des conférences. D'importantes séries de clichés à projections sont dès maintenant constituées et mises à la disposition des professeurs, soit qu'ils les veuillent acquérir, soit qu'ils désirent seulement les demander en location.

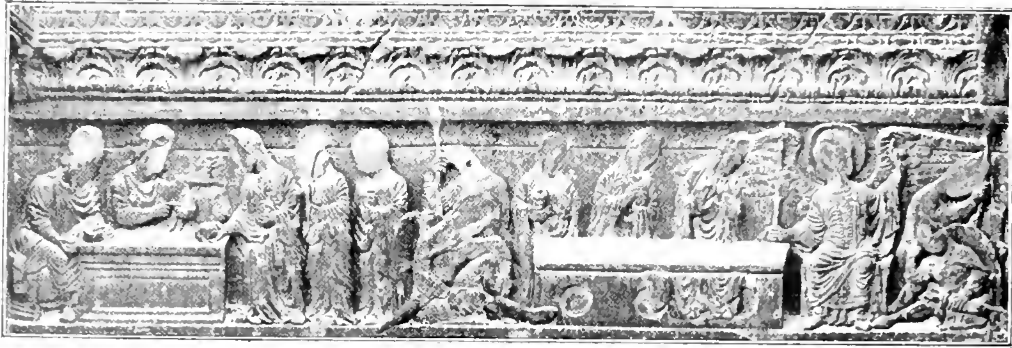
Une salle de vente est ouverte au public, 1 *bis*, rue de Valois, tous les jours, dimanches exceptés, où les collections peuvent être consultées. Un arrêté ministériel a fixé le tarif de vente des clichés et les droits de reproduction; d'importantes réductions sont consenties aux services et aux établissements publics, aux conservateurs de musées, aux membres de l'enseignement, aux chargés de mission.

Les collections du Service photographique ne cesseront de s'enrichir, tant par les clichés que prendront ses opérateurs, que par des acquisitions, des dons et des legs.

Le régime de l'autonomie financière, dont le principe vient d'être voté par la Chambre des députés pour la Manufacture de Sèvres, serait parfaitement compatible avec le bon fonctionnement du Service: M. Pierre Rameil, rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre, l'a d'ailleurs tout récemment indiqué.

Pour mener à bien la tâche que nous avons essayé d'esquisser, le Service photographique et cinématographique des Beaux-Arts a besoin des encouragements de tous ceux qui s'intéressent à notre patrimoine artistique; il espère que nul des concours sur lesquels il est en droit de compter ne lui fera défaut.

Paul RATOUIS DE LIMAY,
du Service photographique et cinématographique
des Beaux-Arts.



Les Saintes Femmes achetant des parfums. — Les Saintes Femmes au Tombeau.
Linteau du portail de Saint Gilles.

LE DRAME LITURGIQUE
ET
L'ICONOGRAPHIE DE LA RÉSURRECTION

Le drame liturgique ne fut à ses origines qu'une des formes de la liturgie. Le culte chrétien est d'essence dramatique. La messe reproduit, sous des formes voilées, le sacrifice du Calvaire. Dans le rite antique de l'église de Lyon, le prêtre, après l'élévation, restait un instant les deux bras étendus et apparaissait comme l'image même du Christ sur la croix. Les parties les plus anciennes de la messe sont un dialogue plein de grandeur entre le célébrant et le peuple. Le dimanche des Rameaux, la Passion était lue par plusieurs récitants, et à la voix grave du Christ répondait la voix aiguë des Juifs. Pendant la semaine sainte, à l'office des Ténèbres, on éteignait les uns après les autres les cierges de la herse et l'abandon du Christ devenait ainsi sensible aux yeux et au cœur. Quand il ne restait plus qu'un cierge allumé, il était caché sous l'autel, comme le Christ était déposé au tombeau, et un grand tumulte emplissait l'église plongée dans la nuit. Le monde, abandonné de Dieu, semblait revenir au chaos. Mais, soudain, le cierge allumé reparaissait, et Dieu rentrait dans sa création après avoir vaincu la mort.

Il est naturel que le puissant génie qui éclate dans les cérémonies de l'Église ait de bonne heure donné naissance au drame.

C'est à la fin du xe siècle qu'apparait le plus ancien des drames

liturgiques, le drame de la Résurrection. Dans le *Livre des coutumes*, que saint Dunstan écrivit en 967 pour les monastères anglais, la cérémonie est décrite dans tous ses détails[1].

Elle commençait le vendredi saint. Ce jour-là, après avoir vénéré la croix, on l'enveloppait dans un voile qui représentait le linceul du Christ, et on la portait solennellement au tombeau. Cette croix, c'était le Sauveur lui-même. Sur l'autel, on avait préparé « une imitation du tombeau du Christ », *quaedam assimilatio sepulcri*. On y déposait la croix et elle y demeurait jusqu'au matin de Pâques. Avant le premier son des cloches, on l'enlevait avec mystère, en ne laissant que le voile au sépulcre. La messe commençait alors, et bientôt l'évangile du jour de Pâques était mis en action sous les yeux des fidèles. Un moine, revêtu d'une aube blanche, venait s'asseoir, comme l'ange, près du tombeau. Trois autres moines, enveloppés dans de longs manteaux qui les faisaient ressembler à des femmes, s'avançaient lentement et comme en hésitant, l'encensoir à la main. « Qui cherchez-vous? » leur demandait l'ange d'une voix basse et douce. « Jésus de Nazareth », répondaient les saintes femmes. « Celui que vous cherchez, reprenait l'ange, n'est plus ici. Il est ressuscité. Venez et voyez le lieu où avait été mis le Seigneur. » Il montrait alors qu'à l'endroit où la croix avait été déposée il ne restait plus qu'un linceul. Aussitôt, les saintes femmes, saisissant le voile et l'élevant aux yeux des fidèles, chantaient avec allégresse : « Le Seigneur est ressuscité ». A ce signal, les fidèles entonnaient un chant triomphal et les cloches sonnaient à toute volée.

Il ne faut pas croire que saint Dunstan ait imaginé ce drame. Il nous dit tout au contraire, dans sa préface, qu'il a fait son miel comme l'abeille avec toutes sortes de fleurs, et qu'il a beaucoup emprunté aux églises du continent pour sa rude église d'Angleterre. C'est la fameuse abbaye de Fleury, dans les Gaules, qui lui a tout particulièrement servi de modèle. Il est donc probable que, dès les temps carolingiens, la cérémonie du matin de Pâques se célébrait dans les monastères français. Elle se répandit de proche en proche et, au cours du moyen âge, elle fut adoptée par une foule d'églises du monde chrétien[2].

1. *Patrol. lat.*, tome 137, col. 493.
2. Voir les très nombreux exemples réunis par Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, Munich, 1887.

C'est ainsi que, dans ces temps anciens, la foi devenait naturellement créatrice. L'évangile du matin de Pâques, qu'on lisait à l'heure où l'aube faisait pâlir la lumière des cierges, ne suffisait pas à rassasier les cœurs. Tout fidèle voulait voir, comme les saintes femmes,



Cl. Martin-Sabon

L'Ange assis a la porte du tombeau.
Chapiteau de l'église de Mozat.

l'ange assis auprès du tombeau, entendre sortir de sa bouche le *resurrexit* sur lequel le christianisme était fondé. C'est cette ardeur à croire, unie à la jeunesse de l'imagination, qui a fait naître le drame chrétien.

Le drame du matin de Pâques a-t-il eu quelque influence sur l'iconographie ? En retrouve-t-on le souvenir en étudiant les œuvres

d'art du XII[e] siècle ? Telle est la question qui se pose pour nous.

Jusqu'au XII[e] siècle, nos artistes représentent la Résurrection suivant une formule très antique. Le tombeau est un monument à deux étages qui rappelle encore les édifices funéraires de l'antiquité ; un ange, assis devant la porte, adresse la parole aux saintes femmes. Telle est la Résurrection des chapiteaux de Mozat, de Brioude, de Saint-Nectaire. Il y a derrière ces œuvres un original créé par les Grecs d'Orient aux premiers siècles du christianisme.

Mais, au cours du XII[e] siècle, on voit apparaître une formule toute nouvelle de la Résurrection. L'ange n'est plus assis à la porte d'un monument funéraire, mais auprès d'un sarcophage ; ce sarcophage, ouvert ou entr'ouvert, laisse presque toujours apparaître un linceul. On imagina donc alors, sans se soucier du texte de l'Évangile, que le Christ avait été enseveli dans une cuve de pierre pareille à celles qu'on pouvait voir dans les cimetières et dans les églises.

Voilà une innovation étrange. Comment l'expliquer ? Il semble difficile, cette fois, d'invoquer l'imitation d'un original oriental. Pourtant, M. Millet, dans son récent ouvrage sur *l'Iconographie de l'Évangile*, a essayé de prouver que c'étaient encore les modèles orientaux qui avaient inspiré nos artistes, — mais les modèles orientaux mal compris [1].

Les pèlerins de Jérusalem, quand ils étaient entrés dans l'intérieur du tombeau du Christ, qu'enfermait un monument appelé le *tugurium*, y vénéraient plusieurs pierres sacrées. D'abord, la plaque longue et étroite que les disciples avaient adaptée comme une porte à l'ouverture du sépulcre ; puis, « la pierre roulée » qu'ils avaient appliquée contre la plaque pour la maintenir ; enfin, une sorte de banc de pierre, placé dans la grotte funéraire, où le corps du Christ avait reposé dans la mort, et où, au matin de la résurrection, il ne restait plus que le linceul. Les miniatures orientales représentent ces pierres. Devant le sépulcre, l'ange est assis sur le cube de pierre, sur « la pierre roulée », contre laquelle s'appuie parfois la longue plaque qui fermait la porte [2]. D'autres œuvres nous laissent entrevoir, par la porte ouverte du sépulcre, le banc funèbre. On peut supposer qu'il vint un moment où les artistes occidentaux qui

1. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. 1916, pp. 517 et suiv.
2. Évangile de Saint-Petersbourg, *Petrop.* 21. Millet, *ouv. cité*, fig. 570.

imitaient ces miniatures orientales n'en comprirent plus le sens. Le banc funèbre leur suggéra l'idée d'un sarcophage et ils prirent la longue plaque pour son couvercle.

Telle est l'explication que nous propose M. Millet. Elle est assurément ingénieuse, mais il est permis de la trouver compliquée. Il est singulier que les artistes de l'Occident aient associé la plaque qui est en dehors du monument avec le banc funèbre qui est au dedans. Il est plus singulier



Cl. Faculté des lettres de Montpellier.

Les Saintes Femmes au tombeau.

Bas-relief de l'église Saint-Paul de Dax.

encore que l'erreur d'un ou deux copistes ait pu, à la longue, devenir l'erreur de tout le monde. Car, au XIIe siècle, ce n'est pas seulement en France, c'est en Angleterre, en Italie, en Allemagne que l'on représente le tombeau du Christ sous l'aspect d'un sarcophage.

A cette explication j'en opposerai une autre. Le *Livre des coutumes* de saint Dunstan veut que la croix soit déposée sur l'autel dans une « imitation du tombeau du Christ ». Comment faut-il imaginer ce simulacre? Les nombreux rituels qui se sont conservés ne sont pas plus explicites que le *Livre des coutumes*. Une fois, cependant, il est dit que

le tombeau du Christ placé sur l'autel est un coffre en argent [1]. Le texte est précieux, car ce coffre d'argent où l'on déposait la croix était certainement un reliquaire en forme de sarcophage, comme étaient alors les reliquaires.

Mais la croix, enveloppée dans son voile, n'était pas toujours ensevelie sur l'autel. Souvent, on la portait dans une autre partie de l'église, où un monument avait été préparé. C'était, autant que quelques mots disséminés çà et là dans les textes nous permettent de le deviner, une sorte de ciborium porté par des colonnes et fermé par des tentures. Parfois, cet édifice improvisé était assez vaste pour que l'ange et les saintes femmes pussent y entrer. C'est là qu'était portée la croix [2]. Il y a tout lieu de penser qu'elle était ensevelie, comme sur l'autel, dans un coffre ou dans un reliquaire. Les plus anciens documents sont muets sur ce point. Mais, à l'extrême fin du moyen âge, dans les livres des comptes des églises anglaises, il est dit avec une extrême précision que le sépulcre placé sous le baldaquin était un coffre [3]. Nous voyons là se perpétuer une antique tradition. C'est pourquoi, lorsque les anciens textes nous disent que l'ange ouvre le sépulcre [4], ou bien que deux anges se tiennent près du sépulcre, l'un à la tête, l'autre au pied [5], nous devons nous figurer ce sépulcre sous l'aspect d'un sarcophage.

Cette explication admise, on n'a plus aucune peine à comprendre pourquoi, dans l'art occidental, le sarcophage se substitua au monument à deux étages que représentent les Grecs d'Orient, ou à la grotte taillée dans le roc que représentent les artistes de Constantinople. On s'explique comment nos artistes ont pu imaginer, contre toute vraisemblance, que le corps du Christ ait été déposé dans un tombeau en forme de cuve. Ce tombeau, c'était celui de la croix qui représentait le Christ.

Le drame liturgique va d'ailleurs nous rendre soudain intelligibles

1. Rituel de Metz : *discooperiant capsam argenteam quæ est super altare* (B. N.; latin 990, f° 52 v°). C'est une copie, faite au XVII[e] siècle, d'un ancien Rituel de Metz, écrit sur parchemin, dont on ne connaît pas la date. Le pluriel *discooperiant* s'explique par ce fait qu'il y a deux anges près de l'autel au lieu d'un.

2. Voir les textes rassemblés par John K. Bonnell dans le mémoire intitulé *the Easter Sepulchrum*, dans *Publications of the modern language Association of America*, vol. XXXI, n° 4, 1916.

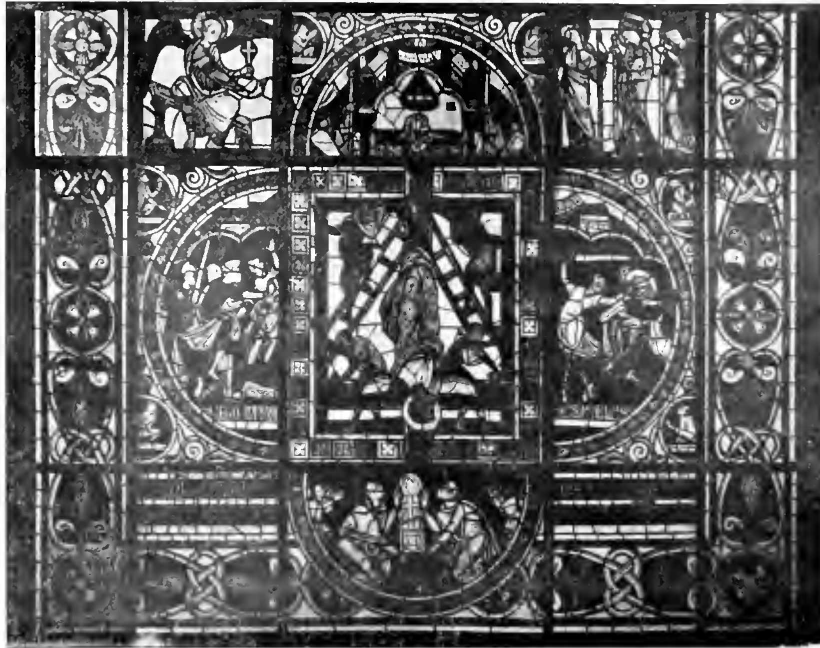
3. St. Mary, Woolnorth : *a sepulchre chest*, J. Bonnell, p. 685.

4. *Angelus, aperto sepulcro*, ou bien : *hic discooperiat sepulcrum*. Bonnell, ouv. cité, p. 675.

5. *Unus ad caput, alius ad pedes*. Bonnell, *ouv. cité*, p. 672.

certaines œuvres du XII[e] siècle qu'aucune miniature orientale ne saurait expliquer.

On voit à Dax, au pourtour de l'église Saint-Paul, un bas-relief qui représente les saintes femmes au tombeau. Il n'y a rien, ici, qui rappelle les types orientaux. Le tombeau est une sorte de coffre que surmonte un couvercle triangulaire. Deux anges soulèvent ce couvercle



Cl. Mon. hist.

Les Saintes Femmes au tombeau
(en haut de la figure).
Détail d'un vitrail de la cathédrale de Poitiers.

pour montrer que le tombeau est vide. Au-dessus, deux mains agitent des encensoirs ; une autre main tient une croix. La croix surtout est révélatrice. Comment ne pas penser à la croix qu'on enlevait du tombeau avant l'arrivée des saintes femmes ? Comment ne pas penser aussi aux deux anges qui figurent parfois dans le drame liturgique, conformément au texte de saint Luc et de saint Jean, et qu'on voyait assis, l'un à la tête, l'autre au pied du sépulcre[1] ? Enfin, les deux encensoirs ne

1. En parcourant les Drames de Pâques, rassemblés par Lange, on verra que, dans certaines églises, le drame était joué par deux anges.

rappellent-ils pas que, dès le temps de saint Dunstan, on encensait le tombeau de la croix ?

L'influence du drame liturgique n'est pas moins visible sur un des piliers du cloître Saint-Trophime, à Arles. Là encore, nous retrouvons les deux anges placés des deux côtés du tombeau; la croix, qui vient d'être enlevée du sarcophage, s'élève au-dessus, et l'on voit pendre le voile qui l'enveloppait. Un ange, qui domine la composition, balançait un encensoir. Quant aux saintes femmes, elles apparaissent dans le panneau voisin. Les marchands de parfums, que l'on voit près d'elles, suffisent à prouver, comme nous l'avons montré ici même[1], que l'œuvre tout entière est inspirée par le drame liturgique.

Dans ces exemples, le sarcophage n'est encadré par aucune architecture, mais assez souvent, il apparaît sous une sorte de baldaquin. Nous pensons aussitôt à ce ciborium qu'on élevait dans les églises pour la cérémonie du matin de Pâques. Nous voyons ce baldaquin au-dessus du sarcophage dans plusieurs bas-reliefs des églises de l'Ouest, à Chalais, à Chadenac[2], au clocher de l'abbaye aux Dames de Saintes, à la façade de l'église de Cognac. Est-ce une illusion de voir encore là un souvenir du drame liturgique ? J'ai peine à le croire. Dans le magnifique vitrail de Poitiers[3], la scène des saintes femmes au tombeau se montre sous le grand Christ en croix. Là aussi, le sarcophage apparaît sous une sorte de baldaquin, et l'ange assis en dehors du monument tient à la main une petite croix qui fait penser à celle de Dax. On dirait que c'est lui qui vient de retirer la croix du tombeau, et nous sommes toujours ramenés au drame liturgique.

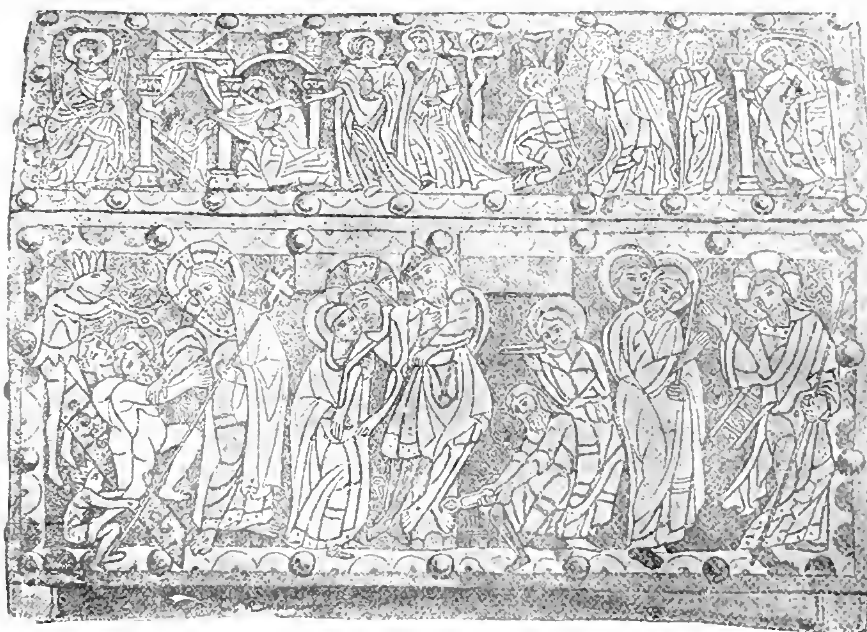
C'est par le drame, et non par les originaux orientaux, que s'expliquent certains gestes des saintes femmes ou de l'ange qui nous frappent dans nos monuments du XIIe siècle.

Dès le Xe siècle, nous l'avons vu, les saintes femmes prenaient le linceul et le montraient aux fidèles, — tradition qui se transmit de siècle en siècle, comme le prouvent les rubriques. De là, l'attitude de la première des saintes femmes qu'on voit se pencher sur le tombeau ouvert et saisir le suaire : un chapiteau du cloître de la Daurade, au musée de Toulouse,

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXII (1907), p. 81.
2. Chalais, Chadenac (Charente).
3. Au chevet de la cathédrale.

nous montre ce geste inconnu à l'Orient. On le retrouve sur une châsse de Limoges conservée à Nantouillet, qui semble de la fin du XIIe siècle. L'innovation est hardie, car aucun des évangélistes ne nous dit que les saintes femmes aient vu le suaire, encore moins qu'elles l'aient touché; seul le drame liturgique peut l'expliquer.

L'ange, dans nos monuments, ne se contente pas d'indiquer du doigt le sarcophage, parfois il en soulève le couvercle pour faire voir qu'il est



Les Saintes Femmes au tombeau
(au registre supérieur)
Châsse en émail de Limoges, conservée à Nantouillet. — D'après *l'Œuvre de Limoges* de J. Rupin.

vide[1]. Nous pensons, sur-le-champ, aux rubriques qui nous montrent l'ange « découvrant le tombeau ». Rien de plus beau, de plus magnifiquement symbolique que le geste de l'ange. Cet effrayant couvercle du sépulcre, qui jamais ne s'était ouvert pour personne, l'ange le soulève et il montre que le tombeau n'a plus d'épouvante, que désormais la mort n'est rien. L'art oriental n'avait pas trouvé cela.

1. Par exemple, au chapiteau de Chalais (Charente), au chapiteau de Saint-Pons (Hérault) que nous reproduisons; en Espagne, au tympan de San Isidro de Leon, œuvre qu'on peut tenir pour française.

Enfin, les saintes femmes qui, dans l'art oriental, conservent une noble gravité, sont parfois représentées chez nous les mains convulsivement serrées, comme on le voit, par exemple, au chapiteau de Lesterpes (Charente). Cette douleur, le drame liturgique la fait exprimer aux saintes femmes dès le XII[e] siècle.

Dans tous les exemples que nous venons d'énumérer, l'influence du drame liturgique me semble manifeste. On peut d'autant moins mettre cette influence en doute, qu'au cloître Saint-Trophime d'Arles (comme d'ailleurs à Beaucaire et à Saint-Gilles), on voit les trois Marie, avant de se rendre au tombeau, s'arrêter devant le comptoir d'un marchand d'aromates pour acheter des parfums. Or, c'est là une scène qui, dès le XII[e] siècle, se jouait dans l'église et précédait le dialogue des saintes femmes et de l'ange devant le sarcophage[1]. Il y eut donc un moment où le drame liturgique fit naître une iconographie nouvelle de la Résurrection. Les artistes, émus par le drame du matin de Pâques, renoncèrent à copier les modèles orientaux, pour reproduire ce qu'ils avaient eu sous les yeux.

Émile MALE
Membre de l'Institut.
Professeur d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de Paris.

1. *Revue de l'Art ancien et moderne, loc. cit.*



Cl. Société archéol. de Montpellier.

L'Ange soulevant le couvercle du tombeau.

Chapiteau de l'église de Saint-Pons (Hérault).

GIOVANNI-DOMENICO TIEPOLO

UNE COLLECTION DE SES DESSINS



UATRE-VINGTS dessins absolument inédits de Giovanni-Domenico Tiepolo, jusqu'ici relégués dans une collection de province, vont être offerts prochainement à la curiosité parisienne. Disons tout de suite que ces dessins ont une origine excellente : ils proviennent de la collection Luzarches, qui fut dispersée en 1868. M. Luzarches, ancien maire de Tours, était un archéologue réputé et un bibliophile savant et connu de tous les spécialistes. Il avait rapporté d'Italie ces dessins de Tiepolo. Et ils lui tenaient tellement au cœur qu'il ne put se décider à les laisser mettre en vente. Ce fut seulement à sa mort qu'un de ses héritiers consentit à les céder à un collectionneur tourangeau, M. Roger Cormier, qui en est aujourd'hui l'heureux possesseur.

Il est vraiment étrange qu'à notre époque de curiosité intense et d'avide publicité, une collection aussi importante de dessins de maître ait pu rester inaperçue. Quatre-vingts dessins inconnus de Domenico Tiepolo! La bonne fortune est d'autant plus appréciable pour les historiens de l'art que les dessins de l'école vénitienne, — en dehors de ceux de Palma le Jeune et des Tiepolo que nous connaissions déjà, — sont, en somme, assez rares. Ces gens-là pensaient, si l'on peut dire, en couleurs, le pinceau et non le crayon à la main. Et leur idée première se manifestait par une esquisse et non par un carton. De Domenico Tiepolo, le Louvre possède, fort heureusement, un très bel album de cent trente-six dessins exécutés à la plume et au lavis, comme ceux de la collection Roger Cormier. Il sera fort utile de s'y référer, si l'on veut se faire une idée



G.-D. Tiepolo. — Jésus-Christ tenté par le démon.
Dessin à la plume et au lavis de bistre. — Collection Roger Cormier.

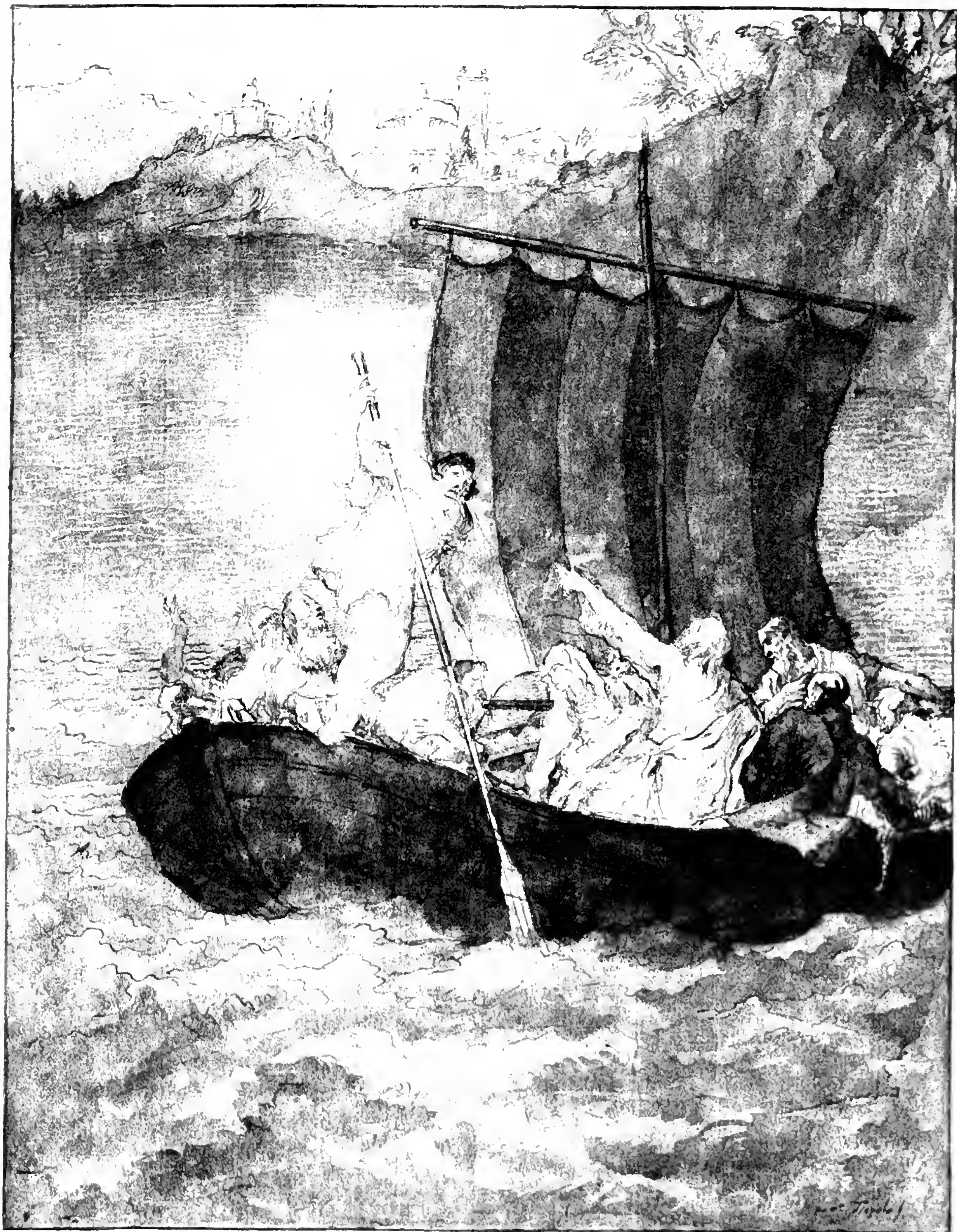
LE CHRIST APAISANT LA TEMPÊTE

Dessin à la plume, lavé de bistre, par G.-D. TIEPOLO.

Extrait de : *Au temps du Christ* (A. Mame et fils, éd.

Revue de l'Art ancien et moderne.

Héliogravure Georges Petit, Paris



complète et équitable de ce maître, trop relégué jusqu'ici à l'ombre de la gloire paternelle.

Giovanni-Domenico, par abréviation Gian-Domenico Tiepolo, était, en effet, comme on le sait, le fils aîné et le disciple du grand Tiepolo, — Gian-Battista (1696-1770), — un des plus prodigieux artistes du *settecento* italien, et même de tous les temps. Il naquit en 1727, à Venise. Et dès l'âge de dix-huit ans, il exécutait avec son père de grands travaux pour les églises de Vénétie. Il l'accompagna à Milan, à Würzbourg, où il fit brillamment sa partie dans le magnifique orchestre de couleurs qu'est la décoration du palais du prince évêque, Charles-Philippe de Greiffenklau, puis, il se rendit seul à Dresde, tandis que son père rentrait à Venise. Mais en 1762, Gian-Domenico avait repris depuis longtemps sa place auprès du grand artiste, lorsque celui-ci fut appelé à Madrid pour décorer le Palais royal. Gian-Domenico l'accompagna en Espagne, ainsi que son jeune frère Lorenzo. Son père étant mort avant d'avoir achevé complètement la tâche qui lui était confiée par le roi, Gian-Domenico revint à Venise (1770), et, en 1776, il épousait une compatriote nommée Maria Moschini. Souvent il se rendait à sa villa de Zianigo, qu'il avait héritée de son père, et il la décorait de fresques, dont les premières avaient été exécutées avant son départ pour Madrid. Trois d'entre elles portent, en effet, les dates de 1749, 1771, 1791. Ce qui frappe dans ces fresques, c'est à quel point elles évoquent parfois certaines compositions de Goya pour sa série des tapisseries. Et l'on ne peut nier, en effet, l'influence profonde que les Tiepolo exercèrent sur le génie, pourtant si original, du grand peintre espagnol.

C'est sans doute après son retour de Madrid que Domenico Tiepolo exécuta les dessins de la collection Cormier. En 1783, il se rendait à Gênes, où il peignait, au Palais ducal, le *Triomphe de la Ligurie*. Il mourut dans sa ville natale, le 3 mars 1804, ayant eu ses dernières années attristées par la décadence de sa patrie. Canaletto, Guardi, Pietro Longhi l'avaient précédé dans la tombe. Gian-Domenico Tiepolo aura donc été le dernier maître de la grande tradition, non seulement de Venise, mais de l'Italie tout entière. Et cette circonstance donne à son œuvre un sens extrêmement émouvant.

Mais il n'est pas seulement le représentant d'un passé glorieux. On lui ferait du tort en ne voyant en lui que le continuateur et l'imitateur



G.-D. Tiepolo. — Trompette a cheval donnant le signal d'un supplice.

Dessin à la plume et au lavis de bistre. — Collection Roger Cormier.



G.-D. Tiepolo. — Groupe de personnages assaillis par des démons.

Dessin à la plume et au lavis de bistre. — Collection Roger Cormier.

de son père, l'humble disciple qui signait ses gravures avec une humilité touchante : *Quas Pater pinxit, Obseqm^me a animo Filius incidens*, « ce que le père a peint, le fils l'a gravé avec un esprit très respectueux ».

Il ne faut pas que Gian-Domenico soit victime de sa modestie et de son abnégation filiale. Les dessins de la collection Cormier nous permettront de dégager ce qui lui appartient en propre, et ce qui fait de lui, un artiste original et un homme qui est bien de sa génération.

Entre le père et le fils, il y a d'abord la différence des tempéraments, — l'un doué pour les grands ensembles décoratifs, superbement indifférent au sujet qu'il traite, que ce soit un *Triomphe d'Apollon* ou une *Apothéose de sainte Thérèse*, et ne songeant qu'à magnifiquement et joyeusement harmoniser de belles taches de couleur : l'autre, plus concentré, plus pathétique, narrateur ingénieux et abondant qui, sans rien oublier de l'enseignement paternel, se laisse prendre à l'intérêt du récit qu'il raconte. Il vient au monde à un moment où tous les palais et toutes les églises ont déjà leurs murailles couvertes de chefs-d'œuvre. Les artistes n'ont plus d'autres ressources que la gravure et le livre, pour l'illustration desquels les princes et les potentats de la finance rivalisent de largesses. C'est toute une esthétique nouvelle qui naît de cet engouement. Gian-Domenico est justement un graveur qui connaît toutes les ressources du burin et qui est doué de toutes les facultés qui font le grand illustrateur. Il est ingénieux et vivant ; il se laisse captiver par le drame plus que par l'eurythmie des masses. Enfin, il possède l'instinct de l'effet que l'on obtient par un geste expressif, par une ombre qui projette sur une partie de la scène son mystère inquiétant, ou par un rayon de lumière qui concentre l'intérêt sur le personnage principal. Il a profité de son séjour en Allemagne pour étudier de près les graveurs allemands et hollandais, Albert Dürer, Rembrandt. Il s'est assimilé la plupart de leurs secrets. Le voilà donc parfaitement armé pour suivre avec succès les voies nouvelles qui s'ouvrent aux artistes. Et nous pouvons déjà dire qu'entre le père et le fils, il y a une différence essentielle : il y a le livre.

De plus, si l'un et l'autre perpétuent la belle tradition des coloristes vénitiens, le tempérament joyeux, équilibré, et, il faut l'avouer, peu émotif de Gian-Battista, l'apparentait plutôt à Paul Véronèse. Le



G.-D. Tiepolo. — Le Repos en Égypte.

Plume et lavis de bistre. — Collection R. Cormier.



G.-D. Tiepolo. — Le Retour de la Sainte Famille.

Dessin à la plume et au lavis de bistre. — Collection Roger Cormier.

tempérament plus pathétique, plus tourmenté de Domenico, le poussait vers Tintoret.

Enfin, Domenico n'a pas échappé non plus à l'influence de son temps. Sans doute, on ne découvre chez lui, — ce n'est certes pas nous qui le lui reprocherons, — aucune trace du pédantisme qui sévissait alors parmi les artistes archéologues germano-romains : Raphael Mengs, Winckelmann, Louis David lui-même, qui prétendaient combattre, comme ils disaient, « le mauvais goût français ». Ses dessins ont plutôt des caractères communs, — tels que l'élancement des figures, la proportion de celles-ci avec les architectures, le geste expressif, etc., — avec nos illustrateurs de la fin du XVIII[e] siècle, ceux qui n'ont pas encore subi la férule de Louis David. A l'époque précédente, la figure humaine, seule digne, comme on disait, de la « grande histoire » accaparait toute l'attention. C'était l'âge de la tragédie. Au courant du XVIII[e] siècle, celle-ci dut céder du terrain au drame bourgeois. La « grande histoire » se vit supplanter peu à peu par la peinture de genre. On se défia du solennel et du pompeux. Le héros fut réduit aux proportions d'un personnage ordinaire. Le milieu, — architecture, paysage, — prit une importance plus grande. Et si la place, qui nous est ici mesurée, nous permettait cette étude, nous n'aurions pas de peine à démontrer, par des exemples, que cette évolution se fait sentir de Gian-Battista à Domenico, lorsque l'on compare le même thème traité par le père et par le fils. De sorte que l'art de celui-ci nous apparaît comme une manière de compromis fort curieux entre la « grande histoire » et la peinture de genre. Il a gardé de l'enseignement du grand décorateur qu'était son père, le goût des belles ordonnances ; mais il y a ajouté quelque chose de plus familier et de plus persuasif[1].

Henri GUERLIN.

1. Les amateurs de beaux livres, tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art, à l'iconographie religieuse et spécialement à l'École Vénitienne apprendront avec intérêt que la Maison Mame vient de publier, sous le titre de *Au temps du Christ*, un magnifique ouvrage qui contient 50 reproductions en héliogravure des dessins inédits de Domenico Tiepolo ; chacun d'eux est accompagné d'un commentaire artistique de M. Henri Guerlin qui, dans une substantielle préface, analyse l'art de Tiepolo.

L'ouvrage a été tiré à 500 exemplaires seulement, tous numérotés ; la maison Mame envoie gratuitement le prospectus sur demande. — N. D. L. D.



BERNARD NAUDIN

DESSINATEUR, GRAVEUR, LITHOGRAPHE, ILLUSTRATEUR

M. Bernard Naudin occupe une place à part dans l'art de notre temps. Il est en dehors des écoles; il n'est pas entraîné par ce tourbillon d'inquiétudes, de recherches fiévreuses ou brouillonnes, de théories, d'arrivisme et même de mystification, qui caractérise les tentatives actuelles. On le sent, au milieu de cette mer déferlante, comme un roc inébranlable. Qu'importent ces écumes et cet émoi! Il est impassible. Il sait ce qu'il veut, où il va, et par quels chemins. Cloîtré dans son idéal comme un moine dans son couvent, il suit

la discipline qu'il s'est imposée. La voulez-vous connaître ? Respect des maîtres et de soi-même, observation, travail. Rien de plus, rien de moins. Règle facile à suivre, même en voyage. Ajoutez-y les qualités personnelles : sens du pittoresque par la déformation et le caractère ; sens, à l'opposé, des masses et des attitudes sculpturales ; sens de l'histoire, par la pénétration psychologique de l'âme populaire ; précision et noblesse du dessin ; science incomparable de la composition ; évocation de la vie par des types exceptionnels et synthétiques ; esprit, humour, cocasserie, sarcasme, commisération... L'amalgame de tout cela, et de quelques autres dons encore, forme la personnalité de M. Bernard Naudin.

C'est une nature riche et complexe. Rarement l'on vit volonté plus tenace, curiosité plus ardente, décision plus ferme. Chez lui, rien de flottant, d'arbitraire, d'incertain. L'homme est mobile, insaisissable comme l'onde, — l'artiste est de fer ! Il n'est pas seulement formé de sentiment, mais aussi de savoir et de raison. Il est, chose rare, de ceux dont on peut avec précision définir le rôle à notre époque, rôle analogue à celui tenu naguère par Ingres, par Degas, par Alphonse Legros : c'est le rôle de porte-drapeau des traditions du passé. Ne confondez pas cela avec l'académisme ! L'académisme est la tradition mise en formules et en recettes, c'est la tradition stérilisée. Reprendre la tradition, c'est choisir dans le passé un petit nombre de grands créateurs, dont le génie s'apparente au vôtre, les étudier à fond et, à la lumière de ce qu'ils ont découvert, regarder son temps et l'exprimer comme eux, mais en y ajoutant l'apport de la personnalité. De cette façon, l'artiste se rattache à ses « pères spirituels » et les continue comme le fils continue le père, avec des influences héritées et une part de nouveauté. Il forme le nouvel anneau de la chaîne de l'évolution artistique, qui se déroule sans à-coups. On en peut envisager, grâce à lui, tout le développement et l'on n'est plus gêné par la présence de ces crevasses soudaines où il semble que tout sombre de ce qui faisait naguère le rayonnement de l'art, pour laisser le champ libre à des ébauches barbares, à des innovations puériles, à des ignorances qui se proclament, à des accès de folie géométro-picturale.

Aux colonnes serrées des assaillants du vieil art immortel, M. Bernard Naudin s'oppose avec toute la vigueur de son talent hors de pair. Il n'est pas le seul, pensez-vous, à faire barrière ? Non. Mais, comme je le disais



BERNARD NAUDIN. — LA FOULE

Dessin à la mine de plomb pour l'album *Jeanne d'Arc*

tout à l'heure, il est le porte-drapeau. C'est une fonction que l'opinion publique lui a confiée. L'opinion publique est venue à cette volonté qui s'avérait si forte, à ce jeune homme qui se montrait loyalement le continuateur de Goya et de Charlet, qui tirait si bas son chapeau devant Rembrandt. Elle lui a dit : « Je te reconnais ; je sais de qui tu descends ; l'héritage des traditions ne pourra être mieux géré que par toi : va, marche et nous guide ! » Et c'est ainsi que, par la force des choses, M. Bernard Naudin a porté le drapeau.

Il y était préparé. Toute sa vie, dès ses débuts, fut consacrée à cette préparation. Il naquit, le 11 novembre 1876, à Châteauroux, où son père tenait une humble boutique de « rhabilleur de montres ». Bernard prit à son contact l'habitude du métier honnêtement exercé et des outils délicats maniés avec soin. Sa grand'mère tenait, elle, un magasin d'antiquités, et l'enfant y apprenait à goûter les lignes amples et harmonieuses, les cuivres finement ciselés, les gaies marqueteries, les sculptures robustes. Son œil et son esprit se façonnaient au respect des belles choses d'antan. Son père parachevait cette éducation spontanée. Musicien, dessinateur, sculpteur, il avait inculqué à son fils, dès l'âge de quatre ans, les principes de la musique et du dessin. Des amis, qui venaient le soir causer sous la lampe, parlaient de Voltaire, de Diderot, de Rabelais, ils discutaient de Rameau, de Beethoven et de Wagner. L'enfant retenait des noms et des jugements, il s'éveillait en lui des sympathies et des antipathies. Ainsi, il aima, dès ses primes années, le génial Dijonnais, auteur d'*Hippolyte et Aricie*, dont il exécute les plus beaux airs sur sa viole de gambe à neuf cordes, et il garde rancune à Diderot de s'être fait le trop complaisant interprète des acrimonies du *Neveu de Rameau*. Un dessin de l'illustration qu'il a faite de ce chef-d'œuvre, où l'on voit Rameau menaçant d'une trique le père de l'*Encyclopédie*, est l'expression comique de sa désapprobation.

Lorsque le vieil horloger sentit venir sa fin prochaine, il fit comme le

1. On trouvera de savoureux détails sur cette enfance dans une charmante plaquette, abondamment illustrée, que Paul Cornu écrivit sur son ami : *Bernard Naudin, dessinateur et graveur* (dans les *Cahiers du Centre*, mars 1912). Paul Cornu, esprit fin, cœur droit, écrivain habile et nuancé, devait être une victime de la guerre. Les regrets de cette mort ne sont point effacés.

laboureur et appela ses enfants. A Bernard, qui était dans sa quatorzième année et qui pleurait, il dit :

— Tu pleureras plus tard ; pour le moment, écoute !

Et il lui fit promettre que, quoi qu'il dût arriver, à dix-sept ans, il irait à Paris et se ferait admettre à l'École des Beaux-Arts.

— J'ai manqué ma vie, ajouta-t-il, ne manque pas la tienne !

On voit que l'enfant ne pouvait guère devenir autre chose qu'un artiste et, docile, il le devint. A dix-sept ans, il se mit en route pour Paris, muni de quelques livres et d'une guitare : il se fit recevoir à l'atelier Bonnat, où il passa le moins de temps possible. Il venait à l'école sur les onze heures, dessinait d'après le modèle environ un quart d'heure, puis s'en allait déjeuner et flâner sur les quais. Quand il pleuvait, il se rendait au Louvre. Sur les quais, il étudiait la vie ; au Louvre, il étudiait les maîtres. Il s'enquérait de leurs techniques, de leurs méthodes de composition : il était attiré surtout par les salles de dessins, où Rembrandt trônait. Il évoluait donc selon une courbe très nette, ainsi qu'il arrive aux tempéraments forts. Son existence matérielle était misérable et des leçons de musique et de guitare lui assuraient tant bien que mal le pain quotidien. Il leur adjoignait, quand l'occasion se présentait, d'autres ressources provenant de son métier de peintre : il décorait la boîte d'un tondeur de chiens, des housses de chevaux de cirque, des plumiers, des calendriers, des jeux de patience ; il composait des cartes postales en l'honneur des Boers, des étiquettes, des réclames de commerçants. Il pensait que rien n'est indigne d'un artiste, sauf le travail mal fait. Entre temps, il peignait des tableaux que l'on remarquait aux Indépendants et ailleurs [1].

A cette époque de grande détresse, mais de vastes espérances, Bernard Naudin se sentait attiré par tous les déchets sociaux. Son âme fraternelle s'ouvrait à leurs souffrances. Il en a trop éprouvé de semblables pour ne pas les comprendre et y compatir. Parallèlement, il détestait ceux qui lui paraissaient être les causes de ces maux. Il était donc anarchiste ? Mon Dieu, oui, tout simplement ! C'était le temps (1905) où il était encore de

1. *La Charge de Valmy* (musée de Châteauroux), *un Engagement d'avant-garde* (même musée), *Vive la Nation*, *la Boue* (à M. Paulin de Vasson, ancien magistrat), *l'Arrestation de Pichegru*, *Robespierre au lendemain de Thermidor*, *le Peuple-Roi*. Ces peintures, et d'autres du même ordre dispersées un peu partout et dont la trace n'est pas retrouvée, étaient inspirées par *la Révolution*, de Michelet. Il est curieux de noter que le traditionnaliste Naudin débutait, en peinture, par le tableau d'histoire, si cher au cœur d'Ingres.

bon ton de l'être et où il était inévitable que le fussent les hommes de valeur qui sentaient leurs ailes alourdies de misère. Protestation généreuse, au fond, faite de pitié autant que de révolte. Elle n'a qu'un temps, celui de la jeunesse, dont elle est l'un des aspects.

Cet état d'esprit nous valut des numéros entiers de *l'Assiette au Beurre*, où Bernard Naudin s'indigna contre *Biribi*, contre *la Mouise*,



BERNARD NAUDIN. — QUE VALIENTES SOMOS !
Eau-forte originale.

contre le traitement infligé à *l'Enfance coupable*. Un autre numéro, *Assez !* est un recueil de satires violentes contre la guerre, comme en avait écrit Steinlen, dans *la Feuille* de Zo d'Axa. Ce sont, ici et là, des pages véhémentes et belles, mais où la « formule Naudin » n'est pas encore complètement dégagée. Elle se dégage, avec plus d'évidence, dans les vignettes, d'un comique à la Lesage et d'une espièglerie égale à celle de Willette, dont il décora les rubriques du *Cri de Paris*.

En même temps, nouvelle face d'un talent multiple, il jetait sur le



BERNARD NAUDIN. — CROQUIS A LA PLUME.

papier d'admirables sépias, touchées parfois d'aquarelle, où il exprimait son sentiment sur la musique, sentiment toujours angoissé et sombre, car la musique ouvrait en lui les mêmes trappes que la volupté, qui est sœur de la mort. Ces évocations de la musique laissent loin derrière elles, pour la profondeur, les compositions poétiques, vaporeuses, mais plus à fleur d'âme de Fantin-Latour ; elles sont de véritables confessions baudelairiennes. Il faut avoir souffert pour ressentir ainsi.

Tout s'enchaîne chez Naudin, et il n'est pas de tempérament plus un, moins dispersé. Partant de ce principe qu'il aime les humbles, les déshérités de la nature, ceux que dans son Berry natal on nomme des *Affligés*, et le menu fretin qui grouille tout au bas de l'échelle sociale (pas dans le ruisseau cependant, car son pinceau garde une pudeur, et il veut que sous la guenille un coin d'âme soit pur), il a peint les *Volontaires de 92*, les *Petits tambours* des armées de la République, et magnifiquement illustré Villon, dans les *Testaments* de qui il se retrouvait, truand par la naissance, aristocrate par la vision et les goûts.

Il en est de même dans ses eaux-fortes, dans ses lithographies, dans ses bois. Sa première eau-forte date de 1903 ou 1904. C'est *le Goitre.*



BERNARD NAUDIN. — LE CHEVAL MORT.

Eau-forte originale.

M. Fr. Poncetton, qui a publié le catalogue de son œuvre[1], la décrit excellemment en ces termes : « Cinq personnages. Au centre, un groupe de trois bohémiens : une femme qui pousse une manière de brouette, dans laquelle est accroupi un nain difforme. Auprès d'eux, une jeune fille tenant un tambour de basque. A droite, une vieille femme joue du violon. A gauche, dans le fond, un estropié suit le convoi, accroupi sur ses béquilles, le visage penché vers la terre ». La Cour des miracles ! Il grave aussi des exécutions capitales, où bourreaux et spectateurs sont hideux de férocité bestiale ; des scènes religieuses, où Jésus est peuple, comme Marie, comme Joseph, où ce sont des *galvaudeux* qui l'adorent ; il grave des aveugles, des nains, des bohémiens avec leur



Bernard Naudin.
Le Petit saltimbanque a la viole de gambe.
Burin original.

1. *Essai d'un catalogue des eaux-fortes de Bernard Naudin*, par François Poncetton, son ami. Petit in-8° carré de 70 pages avec reproductions de toutes les pièces et orné d'un frontispice original gravé à l'eau-forte. Tirage à 550 ex. Helleu, édit.



BERNARD NAUDIN. — LES QUATRE TAMBOURS.

Lithographie originale.

roulotte et leurs difformités, des scènes familiales populaires, des enfants... C'est toujours, dans une variété incessante, le même esprit qui commande à la main la plus alerte, et lorsqu'il aborde le bois et la lithographie[1], c'est pour célébrer les trimardeurs, les clowns, les musiciens ambulants, autres prolétaires, sans en excepter ceux que le devoir sacré de la défense de la Patrie a ennoblis et qu'il a silhouettés dans deux croquis lithographiques de guerre, grands comme des bas-reliefs : *les Tombes* et *la Relève*.

M. Bernard Naudin a eu deux passions maîtresses : le dessin et l'eau-forte. Les dessins, il les a produits par centaines, et ils sont certes des plus beaux qui soient. A la plume ou au pinceau, ils ont une énergie incomparable ; à la mine de plomb, fine et incisive, ils serrent la forme à la manière des pointes d'or du quattrocento. Ce sont, remarquons-le, des dessins toujours faits de mémoire (mais non de *chic*, car il a *vu* ce qu'il dessine, à l'exception des nus pris sur nature, à l'Académie Colarossi. Dans sa suite sur *Jeanne d'Arc*, il montre des pages de première importance, tant pour la rigueur des contours que pour l'expression formidable des attitudes et des visages[2]. C'est un grand dessinateur qui sait, par des lignes, évoquer l'être inconnu, caché en chacun de nous.

Il apprit la pratique de l'eau-forte avec M. François Courboin, l'érudit conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, qui est en même temps un technicien très averti.

Il parvint rapidement à la maîtrise. Presque dès le début, ses gravures furent recherchées. L'artiste se classait promptement, tant son autorité s'imposait. Et, phénomène incroyable, qui prouve que le monde n'est peut-être pas si sot qu'il en a l'air : Naudin ne numérote pas ses épreuves, il prétend en tirer tant que le cuivre, non aciéré, le permettra, et cela n'empêche pas les amateurs de s'arracher ces

1. *L'Exécution, les Fusillés, le Stropiat, le Cul-de-jatte, l'Amour* (des gnômes effarants), *le Cheval mort* (que nous reproduisons), *Noel des galvaudeux, la Fuite en Egypte, la Vierge aux galvaudeux, le Christ aux bohémiens, la Mise en croix, la Petite Nativité, Ferrer* ou *Que valientes somos!* (que nous reproduisons), *la Petite Bohémienne, la Folle, les Deux Enfants à l'orgue de barbarie, le Grand Mendiant à la vielle, le Guitariste à la roulotte, l'Aveugle, le Nain, la Halte, les Femmes grosses, Gérard, Jacques* (les deux fils de l'artiste), *la Mère et les enfants*, etc.

2. Ces dessins préparent un album d'eaux-fortes, en gestation depuis douze ans. On remarquera *la Prison, la Recompense, les Brutes*, et *la Foule* (que nous reproduisons).

LA QUÊTE INFRUCTUEUSE

Lithographie originale de M. Bernard NAUDIN.


Bernard Naudin

feuilles, eux qui, pour tout autre, regardent le numérotage avant même le sujet ![1].

Il fait en ce moment beaucoup de lithographies[2]. Il fut un temps où il en faisait peu, lui préférant l'eau-forte. La lithographie de peintre, vraiment par trop délaissée, mérite pourtant d'être remise en honneur. Elle tient encore, non sans peine, avec ses doyens, Steinlen, Léandre, Jean Veber, Abel Faivre, mais Forain l'a abandonnée, et Carrière, Fantin, Odilon Redon, Lunois sont morts. Si Bernard Naudin la relance, en se souvenant de ses devanciers qui la firent si prospère, — Charlet, Raffet, Gavarni, Chassériau, Daumier, etc., — on peut être assuré qu'elle reprendra vie, et ce serait un honneur pour lui que nous lui devions cette résurrection.

Quant au bois, M. Naudin l'a récemment abordé. Sa première planche, une image de première communion, remonte à deux ans environ. Depuis, il a publié une suite de *Six bois*[3] et il continue, avec une ardeur qui montre qu'à son tour le bois l'a empoigné, mais qu'il entend le traiter, au canif ou au burin, dans une formule qui soit d'un graveur, et non d'un découpeur de dessins au pinceau, comme on nous en présente trop souvent.

Mentionnons aussi deux gravures au burin, toutes récentes, *le Petit Saltimbanque à la viole de gambe*[4] et le *Vieux clown s'habillant*. Elles ne sont pas exécutées dans la manière moderne de Ferdinand Gaillard, mais (voyez le *passéiste !*) dans celle d'Albert Dürer ! On constate, ici, comment il se rapproche du maître par la technique et comment il s'en différencie par le caractère et par le sujet.

Enfin, — mais est-ce bien « enfin » qu'il faut dire avec ce producteur étonnant, dont nous n'avons cité qu'en passant les magistrales illus-

1. Certains cuivres ont pourtant été aciérés, puis détruits : *l'Arrestation*, *l'Aveugle*, *le Nain* et les seize eaux-fortes illustrant *l'Homme qui a perdu son ombre*. Ces épreuves sont numérotées.

2. Surtout des clowns et des scènes de cirque. Il prend la suite de Toulouse-Lautrec et d'Ibels, mais sans les rappeler, sinon par les sujets. Nous publions une lithographie originale, spécialement faite à l'intention de la *Revue*, — *la Quête infructueuse*, — et nous reproduisons *les Quatre tambours*, une charmante litho, déjà ancienne, de la série des fraiches et crânes images inspirées par Michelet. Elle n'appartient pas à l'album des *Tambours*, — huit lithos, — qui vient de paraître, tiré à vingt-cinq exemplaires

3. Il n'a gravé que douze bois, dont *les Trois clowns*, la suite des *Six bois*, une *Fête de Christ*, l'image de première communion, *l'Enfant au nid*, et deux bois pour une suite de neuf dessins directement faits sur les bois et gravés par H.-G. Aubert, son collègue à l'Académie Colarossi. Cette suite a pour titre : *Petits musiciens des rues et des cours* (Helleu, édit.

4. Reproduit dans cette étude.

trations du *Villon* qui mériteront un article à part quand l'ouvrage *in-folio* paraîtra[1], dont nous n'avons presque rien dit de l'œuvre de guerre qu'on ne saurait sans injustice passer sous silence[2]? Cet « enfin », qui ne peut être que provisoire, nous amène à parler d'un travail tout à fait en dehors des précédents et d'autant plus digne d'être signalé. C'est la création d'un caractère typographique, édité par la maison Peignot, à qui l'on doit déjà le Grasset, l'Auriol, le Bellery-Desfontaines, le Cochin, etc. Cette maison, véritable source de typographie, s'enrichira, sur la fin de 1921, du caractère français, dit « de tradition » et qui n'est autre, dans son italique élégante, que l'écriture même de M. Bernard Naudin.

On pourrait longtemps encore disserter sur ce maître ouvrier, car son œuvre présente des perspectives nombreuses et rien de ce qui sort de sa main fine, d'une habileté japonaise, n'est indifférent.

Mais ce qu'il suffit de dire et ce qui est essentiel, c'est que M. Bernard Naudin, tout petit et tout mince qu'il soit, est une grande figure contemporaine de l'art. D'autres sont, sans doute, plus dans la vie, peignant davantage les êtres que nous sommes : il n'en est pas qui soient plus particuliers, par conséquent plus originaux. Il pose un accent inoubliable sur la physionomie mobile, curieuse et parfois déconcertante de notre temps.

CLÉMENT-JANIN.

1. Voici l'énumération des autres ouvrages illustrés par M. Bernard Naudin : *l'Homme qui a perdu son ombre* (A. Peignot, édit.) ; *Marthe*, de Huysmans (Crès) ; I. *Histoires extraordinaires* ; II. *Nouvelles histoires extraordinaires et histoires grotesques et sérieuses*, d'Edgar Poe ; *Ce que disent nos morts*, de A. France ; *La Guerre, Madame...* de Géraldy ; *Discours de M. G. Clemenceau*, du 7 septembre 1918 (tous ces ouvrages chez Helleu, éd.).

En préparation : *le Fléau des Campagnes hallucinées*, de Verhaeren ; *le Scarabée d'or*, de Poe ; *le Neveu de Rameau*, de Diderot, et *le Grand Testament*, de Villon.

2. Affiches pour le 1er et le 2e Emprunt national. Certificat de souscription. *le Pépère*, *le Bleuet*, *Croquis de Campagne* (deux alb.), *les Tombes*, *la Relève* (lithos), ces cinq dernières œuvres éditées par Helleu ; l'importante décoration du *Bulletin des Armées* ; plus un certain nombre de programmes pour des fêtes d'œuvres de guerre.



Cl. Alinari

J. della Quercia. — Tombeau d'Ilaria del Carretto.
Lucques, Dôme.

JACOPO DELLA QUERCIA

Les érudits et les historiens de l'art ont consacré de nombreuses études à Jacopo della Quercia qui fut le plus grand des sculpteurs siennois et qui, parmi les artistes italiens, occupe une des premières places. A Sienne, G. Milanesi et ses continuateurs, Borghesi et Banchi[1], réunirent un nombre considérable de documents. M. Ridolfi[2] à Lucques, M. Davia[3], M. Gatti[4] à Bologne firent des recherches fructueuses. Un livre excellent fut publié par M. Carl Cornélius[5] qui reprit

1. *Documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1664, et *Nuovi documenti*..., Sienne, 1894.
2. *L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucques, 1882.
3. *Le Sculture delle porte della basilica di San Petronio in Bologna*, Bologne, 1834; *Cenni istorico-artistici intorno al monumento di A. G. Bentivoglio esistente nella chiesa di S. Giacomo in Bologna*, Bologne, 1835.
4. *La Fabbrica di San Petronio*, Bologne, 1889; *la Basilica Petroniana*, Bologne, 1913.
5. *Jacopo della Quercia*, Halle, 1896.

et compléta les travaux antérieurs, étudia avec beaucoup de minutie la vie et les œuvres de l'artiste, apporta des précisions importantes et des appréciations souvent justes. On est redevable, enfin, à M. Lusini[1] et surtout à M. Supino[2] d'une moisson nouvelle de documents. J'aurai l'occasion de citer d'autres noms au cours de cet article.

Si l'on pense — et c'est désormais une opinion répandue — que la critique d'art a seulement pour but d'établir des dates, de proposer des attributions, de classer des œuvres dans la production générale d'une époque, il semblera qu'il n'y a rien à ajouter à tout ce qui fut écrit sur le grand maître siennois. Mais peut-être y a-t-il quelque intérêt à dire comment on comprend un artiste et pourquoi on l'aime. Il est encore permis de croire qu'une œuvre d'art, si elle relève de la science et de l'histoire, n'en dépend point uniquement.

I

Répétons brièvement ce que nous savons de la vie de Jacopo della Quercia. Les documents nombreux le concernant qui nous sont parvenus ne nous apprennent à peu près rien sur l'homme. Ils ne servent guère qu'à dater les œuvres, pas toutes, et pas toujours d'une manière précise. Le nom même de l'artiste est sujet à discussion. Vasari l'appelle Jacopo della Quercia, c'est-à-dire Jacques du Chêne. A la vérité, les documents ne le désignent jamais de la sorte ; on trouve Jacopo della Guercia, qui signifie « de la Louche », *Jacobus magistri Pieri*, *Jacobus magistri Pieri Angeli*, et souvent, après qu'il eut terminé la Fontegaia, qui lui valut beaucoup de gloire, Jacopo della Fonte, Jacques de la Fontaine[3].

Son père, maître Pietro d'Angelo, était un orfèvre siennois[4]; nous savons qu'il était établi en 1401, à Lucques, où il semble que la famille

1. *Il San Giovanni di Siena*, Florence, 1901.

2. *La Scultura in Bologna nel secolo XV*, Bologne, 1910.

3. Donnait-on à Jacopo le nom de della Quercia déjà de son temps, en dépit des documents qui disent Guercia ? Je signale à ce propos un fait peu connu auquel je ne donne d'ailleurs pas valeur de preuve. Dans la Fontegaia, les feuillages ornementaux sont tous des feuilles d'acanthe plus ou moins déformées, sauf sur une face du piédestal supportant une des Charites, exactement à côté de l'Expulsion du Paradis : Jacopo y a sculpté une branche de chêne (*quercia*). Serait-ce là une sorte de signature ?

4. Voir Supino, *op. cit.*, p. 46, qui réfute, avec l'appui d'un document décisif, l'hypothèse de M. A. Venturi.

de Jacopo ait habité assez longtemps. En 1392, cependant, Jacopo était à Sienne, où il fut inscrit dans le livre de la *Lira* — le registre des contribuables; on le taxa pour un capital de cinquante livres, qui ne sont pas une fortune! Cette indication peut aider à déterminer la date de sa naissance; Cornélius, en s'appuyant sur des renseignements tirés de Vasari, ce qui est toujours dangereux, voulait qu'il fût né en 1376; il aurait ainsi payé l'impôt dès l'âge de seize ans; cela est peu vraisemblable; Jacopo dut naître vers 1372, six ans avant Ghiberti, dix ou quinze ans avant Donatello.



Cl. Alinari.
J. della Quercia. — La Vierge avec l'Enfant.
Ferrare, Dome.

Vasari raconte qu'on chargea Jacopo d'exécuter une statue équestre pour les funérailles d'un capitaine mort au service de Sienne; le jeune sculpteur aurait inventé une méthode consistant à revêtir une armature de bois, foin et étoupe d'une sorte de stuc composé de bourre de lin, de pâte et de colle. La statue, dont parle aussi le chroniqueur Tizio, date de 1395 et aurait été détruite en 1506[1].

1. Vasari, mal renseigné, prétend que la statue fut faite pour Giovanni d'Azzo Ubaldini, mort en 1390; elle fut faite, au contraire, pour Gian Tedesco da Pietramela, mort à Orvieto, en 1395.

En 1402, Jacopo prit part au concours pour les portes de bronze du Baptistère, à Florence ; le bas-relief qu'il présenta ne nous a pas été conservé.

On l'appela à Lucques, où il sculpta dans le marbre le merveilleux tombeau d'Ilaria del Carretto, seconde femme de Paolo Guinigi, tyran de Lucques. Il faut accepter la date — hypothétique — proposée par un érudit local[1]. Ilaria mourut en 1405 ; le tombeau dut être achevé l'année suivante, en 1406. En juin 1408, on payait à Jacopo une statue de la Vierge et de l'Enfant qu'il exécuta pour l'autel des Silvestri au dôme de Ferrare ; Cornélius, sans s'en expliquer et supposant que le *Jacobum de Senis lapicidam* dont parle le document[2] n'est pas notre Jacopo, n'accepte pas cette attribution qui est cependant évidente pour des raisons de style.

A la fin de 1408, Jacopo était de retour à Sienne. Presque aussitôt, sa ville natale lui ordonna une œuvre considérable, la Fontegaia, la « gaie fontaine », qui devait orner la merveilleuse place del Campo, en face du Palais public. On ne sait pourquoi il ne la commença qu'en 1412. Le travail était important, puisqu'il ne comportait pas moins de deux statues et de onze grands bas-reliefs ; il aurait dû, semble-t-il, réclamer toute l'activité de Jacopo. Cependant, en 1413, après avoir reçu déjà diverses sommes d'argent de la commune de Sienne, il abandonne l'entreprise et passe à Lucques près d'une année. Pour quel motif ? On serait bien embarrassé de le dire. Jacopo avait-il à Lucques quelque engagement antérieur ? Était-il avide de gain ou de gloire, ou simplement inconstant ? Les renseignements font défaut sur le caractère de l'artiste. On peut constater seulement que Jacopo, durant sa vie entière, accepta d'exécuter des travaux simultanés dans des villes différentes. Cela lui valut des ennuis de toute espèce. Vers la fin de 1413, il rentra à Sienne, où la Seigneurie le rappelait par des lettres de plus en plus menaçantes. Il y resta deux ans, constamment occupé à la fontaine.

En 1416, il retourna à Lucques ; durant les deux séjours qu'il fit dans cette ville, en 1413 et en 1416, il sculpta, pour la famille Trenta, la partie

1. Salvator Bongi, *Paolo Guinigi e le sue richesse.*

2. Voir : Citadella, *Notizie relative a Ferrara*, vol. I, p. 64. On a déjà signalé que l'inscription gravée sur la base de la statue est postérieure à la date d'exécution de l'œuvre.

supérieure d'un autel pour la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église de San Frediano — la Vierge et l'Enfant avec quatre saints placés dans des niches — et deux pierres tombales, pour Lorenzo Trenta et sa femme. A la vérité, l'autel Trenta porte la date de 1422, mais Cornélius a fort bien remarqué que cette date ne peut s'entendre que pour le gradin : il marque une maturité dans les idées et l'exécution, que n'ont pas, à un même degré, les statues des niches, d'un faire d'ailleurs assez différent.

En juillet 1416, Jacopo était à Sienne et il ne semble pas qu'il s'en soit éloigné avant l'achèvement de la fontaine. On apporta quelques changements au plan primitif : on voulut quelques adjonctions. Mais on trouvait que Jacopo était bien lent ; on le menaça d'une amende de 300 florins si la fontaine n'était pas terminée en avril 1419, « afin que ladite fontaine ait sa perfection et que disparaisse une si grande honte de la commune ». La Fontegaia ne fut achevée, toutefois, qu'en octobre 1419.

En 1417, la fabrique du Dôme de Sienne commandait à Jacopo les fonts du Baptistère de San Giovanni. Il en fit sans doute alors un dessin, puisqu'on put aussitôt donner à Ghiberti et aux Siennois Turino di Sano et Giovanni di Torino, son fils, les ordres nécessaires pour l'exécution des bas-reliefs qui devaient orner la base des fonts. Jacopo lui-même se chargeait de deux de ces bas-reliefs. En octobre 1419, il reçut sur ce travail, un acompte de 120 florins qu'il restitua en 1425, ce qui signifie sans doute qu'à cette dernière date, Jacopo n'avait encore rien fait[1] ; en 1421, d'ailleurs, on passa à Donatello la commande d'un des deux bas-reliefs que Jacopo avait promis de modeler. De l'achèvement de la Fontegaia jusqu'à 1425, on sait, en somme, fort peu de chose de l'activité de Jacopo. Il vécut sûrement un peu de temps à Lucques. En 1423, en effet, il exécutait une pierre tombale pour les Antelminelli, toute semblable à celle de Lorenzo Trenta, mais aujourd'hui presque entièrement effacée, qui se trouve

1. Cornélius, qui a publié plusieurs documents inédits à propos de cet acompte reçu, puis restitué, suppose que, si en 1419 Jacopo a reçu 120 florins, soit les deux tiers du prix total fixé, c'est qu'à cette date il avait exécuté déjà les deux tiers du travail ; il pense donc que la maquette du bas-relief de Jacopo était terminée en 1419. Le raisonnement ne tient pas, et cette division arithmétique d'une œuvre d'art est un peu comique. D'autre part, si les deux tiers du travail eussent été exécutés, pourquoi cette restitution d'argent en 1425? Jacopo, en 1421, ne renonça-t-il pas à l'un des bas-reliefs commandés? Et si la maquette était prête en 1419, pourquoi onze ans d'attente pour la fonte ?

Le style du bas-relief, enfin, révèle manifestement qu'il s'agit d'une œuvre de la dernière période du maître, contemporaine de la porte de San Petronio, dont elle a toute la passion et la rude énergie. Le bas-relief fut payé en juillet et août 1430 ; c'est en 1430, peut-on croire, qu'il fut exécuté en totalité.

dans la sacristie du Dôme[1]. C'est tout ce qu'on sait de positif sur ces quelques années de sa vie.

Le 28 mars 1425, Louis, évêque d'Arles, légat du pape à Bologne, passait un contrat avec Jacopo — l'artiste avait alors environ cinquante-trois ans — pour la décoration de la porte principale de San Petronio. Le prix fixé était de 3.600 florins. Jacopo s'engageait à terminer ce travail considérable en deux ans, à partir du moment où les marbres nécessaires seraient arrivés à Bologne. Il mourut quatorze ans plus tard sans avoir achevé sa tâche.

Tous les critiques qui se sont occupés de Jacopo della Quercia, répétant un mot de Perkins, ont parlé de la « tragédie de la porte ». Il eut des ennuis de toute espèce dont il s'attira lui-même, en vérité, un bonne part. Il lui était matériellement impossible de terminer cette entreprise énorme dans la limite de temps qu'il avait acceptée ; il ne s'y voua cependant point tout entier. Il avait un engagement antérieur pour les fonts de San Giovanni, et il ne refusa des charges nouvelles ni à Sienne, ni à Bologne. On le réclamait à Bologne quand il était à Sienne, et à Sienne quand il était à Bologne. Ses retards mécontentaient tout le monde. A cela s'ajoutaient des difficultés avec la fabrique de San Petronio qui, semble-t-il, payait mal et irrégulièrement. Mais est-ce bien là une tragédie ? Les documents conservés nous racontent les tribulations de Jacopo. Cela veut-il dire que son existence fut une suite de souf-

1. Elle se trouve exactement dans la chapelle Garbesi et porte l'inscription suivante : *Hoc est sepulcrum clarissime 7 nobiliss. 7 vetustiss. domus Parghie de Antelminellis de Luca. Anno dni MCCCCXXIII.* L'attribution à Jacopo della Quercia n'a été jusqu'à présent, que je sache, proposée dans aucune étude consacrée au maître siennois ; elle paraît évidente si l'on compare cette pierre tombale à celle de Lorenzo Trenta ; on y retrouve, autant que son état de vétusté permet d'en juger, la même technique, les mêmes motifs de décoration, les mêmes partis pris dans les formes et les draperies. D'autre part, le séjour de Jacopo à Lucques en 1423 est fort admissible ; nous savons de source certaine qu'il s'y trouvait l'année précédente et nous n'avons aucune autre notice précise sur lui avant son contrat de Bologne de 1425 (les 50 livres et un son, portés à son compte en 1423 par l'Œuvre du Dôme à Sienne, pour les fonts de San Giovanni, furent payés non pas à lui-même mais à Donatello, et sans doute pour le bas-relief que le sculpteur florentin exécuta en ses lieu et place). — M. le Dr E. Lazzareschi, des Archives de l'État à Lucques, a bien voulu me communiquer le renseignement suivant : Bartolomeo Baroni, dans sa *Raccolta universale delle iscrizioni sepolcrali... esistenti nelle chiese e altri luoghi della città di Lucca fino al presente anno MDCCLX* (ms. n° 1014 de la Bibliothèque de Lucques) fait suivre de cette note la copie de cette inscription : « *Da un libro antico del vescovato si trovano questre iscrizioni che avevano gli Antelminelli sopra i loro antichi depositi nel chiostro con le loro armi da per tutto.* » La pierre tombale aura sans doute passé du cloître dans la chapelle Garbesi, lors de la fondation de la chapelle, vers les premières années du XVIIIe siècle.

frances? C'est toujours la même erreur de la critique d'art italienne d'aujourd'hui; elle manque trop souvent, en vérité, d'imagination et de souplesse; elle ne veut faire état que des vieilles chartes et ne comprend pas que la vie d'un artiste ne tient pas uniquement dans les contrats qu'il a passés et les correspondances qu'il a échangées. Les démêlés que Jacopo eut avec les fabriciens du dôme de Sienne et de San Petronio n'empêchèrent point qu'il fît alors de beaux voyages et qu'il fût comblé d'honneurs. Et si la joie qu'il prit à réaliser une grande œuvre n'a pas été consignée par les scribes du temps, on peut être assuré, toutefois, qu'elle le paya de bien des peines.



Cl. Alinari.

J. DELLA QUERCIA.
PIERRE TOMBALE DE LORENZO TRENTA.
Lucques, Église S. Frediano.

Examinons rapidement ce que nous savons de Jacopo pour la période qui va de la commande de San Petronio à sa mort. La commande, nous l'avons vu, est du 28 mars 1425. Jacopo s'installe aussitôt à Bologne. Il a avec lui un petit groupe de sculpteurs et d'ouvriers dont le Siennois Cino di Bartoloqui paraît avoir été son aide principal. Il réunit les marbres nécessaires. Dans ce but, dès octobre, il va à Milan. L'année suivante, il va à Venise, à Vérone pour les marbres rouges, à Ferrare. Il retourne dans ces trois villes en

1427 : à Venise, il choisit des pierres d'Istrie. En septembre 1426, on plaçait déjà les marbres de la base, et, en juillet 1428, les pilastres avec les bustes des prophètes étaient commencés.

Cependant, à Sienne, on s'impatientait de son absence. En février 1428, on l'avait fait avertir qu'il aurait à revenir prochainement. En juillet, on le réclame avec plus d'insistance; en aout, on le menace de 100 florins d'amende s'il n'est pas rentré dans les dix jours; en septembre, le Consistoire décide que, lorsqu'il sera de nouveau à Sienne, on lui interdira d'en sortir ! Les républiques italiennes d'alors avaient, avec les artistes, des manières un peu rudes. Tandis qu'à Sienne on prenait ces mesures, les fabriciens de San Petronio s'occupaient à faire annuler le permis que Jacopo avait difficilement obtenu pour pouvoir quitter Bologne. Rien de particulier dans ces mésaventures qui sont dans les mœurs de l'époque.

Jacopo arriva à Sienne vers octobre 1428. Ghiberti, Donatello, Turino di Sano avaient livré depuis un an les bas-reliefs des fonts qui leur avaient été commandés, et un peintre, Sassetta, avait fait un dessin de l'ensemble. Jacopo était donc en retard selon son habitude. En plus des bas-reliefs de bronze et de marbre qu'il devait sculpter, il avait la direction générale de l'œuvre[1]; deux marbriers exécutaient, sous ses ordres, la partie architectonique, dont il dut surtout s'occuper durant le bref séjour qu'il fit alors à Sienne.

En mai 1429, il était de retour à Bologne. Il avait profité du temps de son absence pour exiger des fabriciens de San Petronio des conditions de travail plus favorables ; il voulait avoir la possibilité de tenir avec lui six ou sept maîtres. « Je ne veux pas, écrivait-il, dépenser et consumer là-bas mes jours dans la misère, parce qu'en tout lieu on peut trouver le moyen de vivre misérablement. » Et en octobre, il passe une nouvelle convention. En décembre, il est à Venise pour acheter des pierres d'Istrie.

L'année suivante, en juillet 1430, nous retrouvons Jacopo à Sienne. Il a enfin terminé les fonts de San Giovanni ; on lui paye 756 livres son bas-relief de bronze et 1.400 ses autres travaux.

1. Un document du 23 mars 1428 le prouve, comme le fit justement observer M. Lusini, *op. cit.*, p. 35.

Il retourna à Bologne, fit de constants voyages à Venise, Vérone et Ferrare. De 1430 à 1434, son nom apparaît fréquemment dans les registres de San Petronio sans qu'on puisse déterminer le point où en était sa grande œuvre. Dès 1434, il partage sa vie entre Bologne et Sienne plus encore qu'il ne l'avait fait auparavant. En 1434, il accepte la commande de six statues pour la Loggia di Mercanzia et d'une autre pour la chapelle de la Place, à Sienne[1]. En 1435, on le nomme fabricien du Dôme de Sienne, très haute charge rapportant honneur et argent et donnant, en quelque sorte, la direction générale des travaux artistiques de la ville. Il part cependant presque aussitôt pour Bologne, obtient qu'on retarde la date de la cérémonie où on devait le créer chevalier, ainsi que le requéraient ses nouvelles fonctions ; et il faut des lettres pressantes de la Seigneurie pour qu'il se décide à venir prendre les insignes de sa nouvelle dignité : Jacopo n'était pas vaniteux et ses bas-reliefs de San Petronio lui importaient plus qu'un titre. On



J. DELLA QUERCIA. — LA CHARITÉ.

Reconstitution de la Fontegaia — Sienne, Loggia du Palais communal.

1. Ces statues ne furent pas exécutées par Jacopo della Quercia.

le traite désormais avec toutes les marques extérieures du respect. Cela n'empêche point, cependant, que les fabriciens de San Petronio ne lui procurent de graves ennuis. Un jour, en 1436, il quitte brusquement Bologne et se retire à Parme. « La vérité, écrivait-il alors, est que je suis parti de Bologne non pas pour partir ni fuir le devoir et la raison, mais pour être libre et non pas pris; parce que l'homme pris n'est ni entendu ni écouté. » Puis les choses s'arrangèrent, mais c'est de Sienne qu'on commence alors à réclamer; on trouvait que le *magnifico operaio* s'absentait trop souvent. Le 20 octobre 1438, la mort aplanit toutes ces difficultés. La porte n'était pas terminée, non plus qu'un tombeau de marbre commencé pour les Varii. Son frère Priamo, le peintre, et sa sœur Élisabeth furent ses héritiers; il avait fait quelques legs à ses aides de Bologne et de Sienne, sans oublier les manœuvres, qui reçurent chacun trois florins pour s'acheter des manteaux.

L. GIELLY.

(A suivre.)



J. DELLA QUERCIA.
TOMBEAU D'ILARIA DEL CARRETTO.
Détail. — Lucques, Dôme.



L.-C. Breslau. — Le Portrait des amis (1881).
Musée de Genève.

LOUISE BRESLAU

UNE EXPOSITION DE SES ŒUVRES DE JEUNESSE

C'est toujours un assez grand risque à courir pour un artiste en pleine maturité que de convier le public à une exposition d'ensemble de son œuvre; c'en est peut-être un plus grand encore de ne lui présenter, dans une exposition particulière, que des œuvres, ou presque, de jeunesse. Mlle Louise-Catherine Breslau vient cependant d'affronter cette dernière et si périlleuse épreuve. Ceux qui la connaissent n'ont été surpris, ni qu'elle en ait eu le courage, ni qu'elle y ait trouvé l'occasion d'un nouveau succès.

Succès dont elle a le droit d'être très fière et à tous les égards, vu, surtout, l'état d'esprit qui règne aujourd'hui dans les milieux artistes, entendant par là, non seulement les artistes eux-mêmes, mais les critiques, les amateurs, les marchands de tableaux et le grand nombre de gens qui s'intéressent à l'art, ou, tout au moins, s'en donnent l'air.

Et d'abord, parmi les vingt toiles qui du 19 février au 19 mars sont

restées accrochées aux murs de la galerie Hector Brame, trois seulement dataient de 1917 et de 1918 : une ravissante *Tête de jeune fille* blonde aux yeux bleus, du bleu le plus mystérieux et le plus rare, éclairée à contre-jour, corsage de soie bleue garni d'une berthe de mousseline rose, une sorte de sautoir de soie corail au cou, d'un ragoût de couleur étonnamment savoureux et moderne; une touffe de *Roses blanches* dans une coupe de verre blanc posée sur un guéridon de marbre blanc Louis XVI, à galerie de cuivre ajouré, — de ces roses blanches comme seule Louise Breslau sait les peindre, prodigieusement vivantes et odorantes; enfin, au bout d'une allée de *Mon jardin* tout en fleur, aperçu à travers un arceau de roses, de *crimson rambler*, si je ne me trompe, le pavillon qui lui sert d'atelier — trois pages toutes vibrantes de fraîche lumière, de chantantes harmonies à l'éclat précieux, expressives de la sensibilité visuelle la plus raffinée.



L.-C. BRESLAU. — FEMME AU CHAPEAU NOIR (1884).
Collection David Weill.

Entre les dix-sept autres toiles, deux portaient la date de 1906 : c'étaient des études de fleurs et de fruits, celle-ci de *Zinnias*, celle-là de *Coings*, d'une fermeté et en même temps d'une souplesse de matière, d'une ampleur et d'une solidité de touche habituelles au pinceau de Louise Breslau.



L.-C. BRESLAU.
PORTRAIT DE HENRY DAVISON (1880).

Enfin, sur les quinze tableaux restants, un seul datait de 1898, tous les autres avaient été exécutés entre 1880 et 1889, c'est-à-dire n'avaient pas moins, les plus âgés, de quarante ans, les plus jeunes, de trente-deux ans, et c'est à eux qu'est allé tout le succès. Cela, pour plusieurs raisons. D'abord, à cause de leurs mérites propres, des qualités foncières et essentiellement picturales qui en constituent la réelle valeur et continueront d'en assurer la durée ; ensuite, à cause de l'intérêt qu'ils présentent et des lumières qu'ils nous fournissent sur le moment de l'histoire de la peinture française où ils ont vu le jour ; enfin, ce qui n'est pas non plus à dédaigner, à cause de leur « curiosité » documentaire et anecdotique. Ainsi, pris en eux-mêmes d'une part, et considérés d'autre part en fonction des œuvres plus récentes, ou toutes récentes, de Louise Breslau, avec la préoccupation

d'y découvrir, soit dans la façon dont ils sont composés, dont elle y a représenté les personnes et les choses d'alors, soit dans la façon dont ils sont exécutés, les signes de l'évolution qui s'est accomplie dans sa vision et sa technique, ces quatorze tableaux, tous portraits ou études d'hommes, de femmes, de jeunes filles, suffisaient amplement à montrer selon quel rythme, selon quelle loi harmonieuse et logique et normale s'est développée sa personnalité, la courbe enfin, sans cesse ascendante, de son talent.



L.-C. Breslau. — Portrait de Mlle Zillhardt (1886).

La dominante de ce talent c'est, je le crois bien, le respect, l'amour fervent, le culte pour mieux dire, de la vérité et de la vie dans ce que la vérité et la vie peuvent enfermer de plus profond, de plus intime, de plus recueilli sous leurs apparences passagères. Certes, étant peintre avant tout et faisant avant tout métier de peintre, elle n'a jamais ignoré que les seuls moyens d'expression dont elle eût le droit de disposer étaient des moyens d'expression plastique et que mieux elle connaîtrait les ressources,



L.-C. Breslau. — Chez moi. Portraits de la mère et de la sœur de l'artiste (1884).

et toutes les ressources de son art, meilleur peintre, en un mot, elle serait, plus il lui deviendrait aisé de traduire dans leur subtilité infinie comme dans leur infinie diversité, les caractères extérieurs et intérieurs du monde animé et inanimé. Notons, en passant, que par éducation, et peut-être aussi par hérédité, elle fut préparée, initiée de bonne heure aux beautés et aux joies discrètes de *la Vie pensive* (tel est le titre d'un de ses meilleurs tableaux, daté de 1908, et qui appartient au musée de Lausanne) de sorte qu'elle ne tarda point à savoir démêler et fixer les traits essentiels, significatifs d'un visage, la ressemblance morale d'une physionomie humaine. Louise Breslau est née portraitiste : dès ses débuts, à côté de ses dons de peintre, apparaissent ses dons de psychologue.

N'oublions pas non plus qu'elle commence à peindre au moment où Degas et Fantin-Latour sont en meilleure forme et quelle admiration respectueuse et tendre elle a toujours professée pour ces deux maîtres, ainsi que pour Stevens et Manet, sans oublier Whistler; que, parmi les grands peintres français d'autrefois par lesquels, sitôt débarquée à Paris, de Zurich, elle est conquise, c'est aux Lenain, c'est à Chardin, c'est à La Tour et à Perronneau que vont ses prédilections. Et voici ses deux premiers tableaux : le *Portrait de M. Henry Davison* et *une Camarade d'atelier*, de 1880. Sans doute l'exécution est mince encore, peu nourrie, un peu trop égale : la main manque de fermeté et d'assurance... Mais que de dons charmants et précieux se font jour dans ces deux petites pages iconographiques, dons de vrai peintre qui déjà sait voir et bientôt saura traduire et fixer ses visions. Le *Portrait de M. Henry Davison* me semble à cet égard particulièrement significatif : la nature morte, les étoffes, le papier à fleurettes bleues des murs, les noirs du vêtement, les blancs du plastron de la chemise et des manchettes, sont des morceaux d'une sensibilité visuelle et manuelle vraiment exquise.

En 1881, Louise Breslau s'attaque pour la première fois à une toile de grandes dimensions, *les Amies* (musée de Genève), et peint en 1883, dans une gamme analogue, *le Thé de cinq heures*. Trois personnages, de grandeur naturelle, sont assis devant le feu, autour d'une petite table; deux jeunes femmes, l'une blonde, en robe beige, vue de dos, au premier plan; l'autre, au second plan, brune, de face, en déshabillé bleu pâle, un fichu de mousseline blanche au cou, les yeux baissés,

occupée à verser dans les tasses de Chine le liquide ambré; un jeune homme brun, barbu, en noir, de profil, à droite. Sur la cheminée dont le bandeau est fait d'une tapisserie ancienne, il y a une jardinière de porcelaine garnie de jacinthes, un réveil-matin, un cendrier de cuivre; dans la glace au cadre doré, contre laquelle et près de laquelle sont accrochés des écrans et des éventails japonais, se reflète un tableau également encadré d'or. L'harmonie colorée est à la fois riche et sobre, très soutenue, sans aucune fadeur, forte et solide. Les tons chamoisés, le bleu clair des étoffes dont sont faites les robes des deux femmes, l'or cendré des cheveux blonds de celle-ci, le brun léger des cheveux de celle-là, en frange sur le front comme c'était la mode alors, la masse sombre des vêtements de l'homme, les profondeurs ténébreuses et miroitantes de la glace, les blancs et les bleus des porcelaines chinoises, les roses et les jaunes des écrans et des éventails, la fraîche carnation des fleurs, le rougeoîment des braises dans le foyer, tout cela est écrit, formulé,



L.-C. Breslau. — Portrait de la mère de l'artiste (1887).
Dessin.

d'une brosse énergique et large, donnant à la densité différente des différentes matières, aux rapports réels des choses entre elles dans la lumière, toute leur valeur. Peut-être pourrait-on reprocher à certaines ombres un peu d'opacité, je ne dis pas de lourdeur ; la palette dont use alors la jeune artiste ne s'est pas encore éclaircie... mais le sujet lui-même, le parti pris d'éclairage qui est visible, comportait-il une autre gamme de coloration ? non, sans doute, et cela saute aux yeux. Et ce qui saute aux yeux aussi, ce sont les étonnants progrès accomplis en trois ans par la portraitiste d'*Henry Davison* et d'*une Camarade d'atelier*.



L.-C. Breslau. — Jeune Norvégienne
(Portrait de Mlle Bergliot B...)
(1889).

Un an se passe encore et, en 1884, Louise Breslau met la touche finale à cette autre si tendre et si harmonieuse page d'intimité — tout autrement harmonieuse — intitulée *Chez moi (ma mère et ma sœur)*. Psychologiquement, *Chez moi* marque un

grand pas en avant vers la prise de possession par l'artiste de sa personnalité : matériellement, picturalement parlant, s'il est possible que l'exécution de cette grande toile soit, comparée à celle du *Thé de cinq heures*, moins savoureuse, de moins riche pate, en revanche l'accord y est plus étroit entre les moyens d'expression et les choses exprimées. L'effet de lumière ici est tout autre : le tableau entier est baigné de clarté blanche ; à travers le rideau de guipure de la fenêtre près de laquelle est installée à son métier de tapisserie la jeune fille en robe grise, d'un gris bleuté charmant dans sa froideur, pénètre la pleine clarté du jour. Elle est assise de face ; interrompant son travail, elle pose sa main droite sur l'étoffe tendue et tourne la tête vers sa mère qui, non loin d'elle, en noir, les mains croisées à la taille, vient de lui adresser la parole. Mais comment dire la dignité un peu sèche et froide des attitudes où se tiennent les deux personnages, le puritanisme de cet intérieur rehaussé cependant d'une note d'art, le silence de l'atmosphère, le recueillement des choses, toute la poésie bourgeoise — ce mot



L.-C. Breslau. — Portrait du Dr T. de M... (1915).
Dessin.

revient encore de lui-même sous ma plume — de l'existence que l'on mène là?

De la même année 1884, date la *Femme au chapeau noir*, malheu-



L.-C. Breslau. — La Vie pensive (1906).
Musée de Lausanne.

reusement inachevée, mais qui s'impose, telle qu'elle est, comme un des meilleurs morceaux de peinture qu'ait signés Louise Breslau. Le ton beige de la jaquette de drap, le chapeau noir garni d'une touffe

de ruban rose, d'un rose délicieux, le tour de cou de mousseline blanche, sur le fond gris d'une porte, l'espèce de charme étrange du visage de la jeune femme, point jolie, pour tout dire, mais si piquante, tout cela concourt à faire de cette toile quelque chose d'inoubliable.

Ce sont, ensuite, en 1885, *Sous le Pommier*, du musée de Lausanne, curieuse grande toile de plein air, et le *Pianiste anglais*; en 1886, le *Portrait de Mlle Zillhardt*; en 1887, le *Portrait de Mlle Schaeppi, céramiste*; en 1889, le *Portrait de jeune Norvégienne*, et *A contre-jour*, du musée de Berne; en 1894, le *Portrait de ma sœur avec son chien*, en train de broder au tambour, et partout, toujours, dans tous ces portraits de femmes, de jeunes filles et d'enfants, comme dans toutes ces touffes de fleurs, à l'huile ou au pastel, que Louise Breslau a peints depuis, son délicat et ferme et souple talent, sa subtile et tendre sensibilité vont vers des expressions de plus en plus claires, fraîches, raffinées, profondes. Ce qu'elle était il y a quarante ans, à ses débuts, Louise Breslau l'est restée : toutes les promesses de ses débuts, elle les a tenues et bien au delà; sans perdre aucune de ses qualités primesautières, elle n'a cessé chaque jour de pousser plus loin ses recherches et, gardant dans sa pleine maturité la spontanéité de sa jeunesse, de trouver de nouvelles paroles plus pénétrantes et plus chargées de sens pour nous dire les joies et les émotions qu'elle éprouve devant les spectacles du monde extérieur.

GABRIEL MOUREY.

(Clichés Vizzavona.)



L.-C. BRESLAU. — PORTRAITS DES ENFANTS MENNESSON (1917).
Pastel.

LES

PORTRAITS-MINIATURE DE HANS HOLBEIN LE JEUNE

A PROPOS DU « HOLBEIN » DE LA COLLECTION ENGEL-GROS



u nombre des trésors d'art que feu M. F. Engel-Gros avait soigneusement réunis dans son château de Ripaille, près de Thonon, figure une petite merveille, de conservation parfaite : le portrait d'un jeune valet du roi Henry VIII d'Angleterre, peint par Hans Holbein le jeune. Découverte il y a trente ans, chez un collectionneur de Paris, cette peinture a été présentée pour la première fois au public en 1897, à l'occasion d'une exposition des œuvres de Holbein organisée au musée de Bâle[1].

Représenté en buste, sans les mains, et tourné de trois-quarts à droite, le personnage se détache sur un fond bleu vert foncé. Il est coiffé d'un bonnet rouge et porte une chemise blanche dont le col est orné d'une dentelle anglaise noire et blanche. Le pourpoint noir est recouvert d'un vêtement sans manches, rouge vermillon, portant sur la poitrine, en majuscules, les lettres H. R. (*Henricus Rex*), chiffre du roi Henri VIII d'Angleterre[2]. Le jeune homme, âgé de 26 à 30 ans, porte la livrée royale, comme les domestiques de la cour et la garde du roi, mais le fait que Holbein l'a peint et que ce portrait a été copié[3], nous prouve à l'évidence

1. *Ausstellung von Werken H. Holbeins d. J., Basel, 1897-98*, n° 101.
2. Paul Ganz, *H. Holbein d. J., des Meisters Gemælde* (Stuttgart, 1912), p. 115.
3. Copie sur cuivre au Fitzwilliam Museum, à Cambridge (*Catalogue*, éd. de 1912, p. 86).

que la personne représentée n'était pas un serviteur quelconque, mais plutôt un artiste que le roi avait attaché à son service personnel comme *servant of the Kings Majesty*. Holbein lui-même a porté ce titre dès 1537, en touchant un gage régulier prélevé sur la cassette personnelle du roi.

En 1534, Holbein a fait le portrait d'un autre serviteur d'Henri VIII, vêtu de la même livrée rouge, décorée, sur la poitrine, des initiales H. R. Ce portrait d'homme et le portrait de femme qui lui sert de pendant se trouvent à Vienne, dans les anciennes collections impériales[1]. Ils sont peints, comme celui de Ripaille, sur panneau circulaire et forment ensemble une grande boite ronde en bois de chêne, dont l'extérieur est peint en noir et décoré de cercles gravés dans le bois. Le portrait de la collection Engel-Gros, qui mesure 95 millimètres de diamètre, est plus petit que les portraits de Vienne, mais il est peint, comme eux, sur un fond de boîte. Quoique le bord extérieur ait été découpé plus tard, on peut se rendre compte que cette peinture formait aussi, autrefois, avec un couvercle aujourd'hui perdu, une boîte ronde semblable à celle de Vienne.

Tous ceux qui ont cherché à identifier les portraits de Vienne avec des artistes connus de la cour royale anglaise ont pu constater que la femme ne ressemble point à une Anglaise, mais plutôt à une Hollandaise ou à une Allemande du Nord, tandis que l'homme a le type anglais. En cherchant, dans les listes des valets de la cour, un couple qui réponde à ces conditions, on a trouvé les noms de John Parker, archer et garde-robier du roi, et de sa femme Suzanne Horebout, fille du miniaturiste bien connu Gérard Horebout de Gand. Étant donné la grande importance des Horebout dans l'histoire de la miniature anglaise et leurs relations étroites avec Holbein, il est d'un intérêt particulier de donner ici quelques indications sur cette famille.

Gérard Horebout, né à Gand vers 1480, se trouvait parmi les artistes que Dürer rencontra en 1520-1521 à la cour d'Anvers, où il figurait comme miniaturiste au service de Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas. Appartenant à une ancienne famille de miniaturistes, il a enseigné cet art à ses enfants, parmi lesquels son fils aîné, Luc, et sa fille, Suzanne, devaient acquérir plus tard une grande renommée. Voici en

1. Ganz, *ouvr. cité*, p. 105.

quels termes Dürer parle de la famille Horebout, dans son journal, à la date du 21 mai 1521 : « Maître Gérard l'enlumineur a une fille d'environ 18 ans, nommée Suzanne, et qui a enluminé une feuille représentant un



HOLBEIN. — PORTRAIT DE LUC HOREBOUT.
Collection Engel-Gros.

Saint Sauveur, pour laquelle je lui ai donné un florin. C'est une merveille qu'une femme puisse faire œuvre pareille [1] ». Plus tard, en 1567, Guicciardini, dans sa *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, parle aussi de

1. Veth und Muller, *Durers niederlændische Reise* (Leipzig, 1918), t. Ier, p. 82.

Suzanne Horebout comme d'une artiste bien connue et très appréciée. D'après Durer, Suzanne serait née en 1503 ou 1504 au plus tard; d'après le portrait viennois, en 1505 au plus tôt. Cette légère différence n'empêche pas notre identification, puisque l'expression de Durer, *bey 18 jar*, est assez imprécise.

En 1522, Gérard Horebout, répondant à l'invitation du roi Henri VIII, s'établit avec toute sa famille à la cour d'Angleterre, où, en collaboration avec son fils Luc, il ouvrit un grand atelier de peinture en miniature: quelques années plus tard, Suzanne devenait la femme de John Parker, valet du roi. Selon la tradition, c'est dans l'atelier des deux Horebout que Holbein apprit l'art de la miniature[1].

Pour revenir au portrait de la collection Engel-Gros, le premier fait à constater, c'est la ressemblance frappante du jeune homme qu'il représente avec le portrait hypothétique de Suzanne Horebout, de Vienne. Les deux personnages ont le même nez en forme de selle, terminé par une partie large, presque tubéreuse, les mêmes lèvres grasses et bouffies. la même ligne rondelette au menton, et si certains détails des yeux n'offrent pas une analogie complète dans leurs formes, ce n'est certainement que l'expression de la différence du sexe. Ainsi une hypothèse entraîne l'autre : si le portrait viennois représente vraiment Suzanne Horebout, il n'est pas douteux que les traits de son frère Luc, l'ami de Holbein, ne nous soient conservés dans le portrait de la collection Engel-Gros. Et comme nous savons que Luc Horebout a été marié[2], nous sommes parfaitement fondés à admettre que l'autre moitié de la boite devait être réservée au portrait, aujourd'hui perdu, de Marguerite, femme du jeune peintre. En résumé, le point principal à retenir, — très important pour toutes nos recherches biographiques, — c'est que Holbein, arrivé en Angleterre en 1532, a peint, deux années plus tard, les deux enfants de son maître Gérard Horebout, Luc et Suzanne, celle-ci avec son mari, celui-là avec sa femme.

Le portrait circulaire en forme de boite est un des précurseurs

1. Voir A. B. Chamberlain, *H. Holbein the Younger* (London, 1913), t. I[er], p. 266. — Citons comme exemple de cet art la ravissante miniature conservée au château de Windsor et représentant le roi Salomon et la reine de Saba (Ganz, *ouvr. cité*, p. 182).

2. Chamberlain, *ouvr. cité*, t. I, p. 265.

du portrait-miniature, à la mode depuis la seconde moitié du xvi[e] siècle. Les deux portraits d'Érasme et de Melanchton, que Holbein a peints en 1530, pendant son troisième séjour à Bâle, sont les premiers exemples connus d'œuvres de ce genre chez Holbein. Celui de Philippe Melanchton, aujourd'hui au musée provincial de Hanovre, est resté



HOLBEIN. — PORTRAIT DE SUZANNE HOREBOUT,
FEMME DE JOHN PARKER (1534).
Vienne, anciennes collections impériales.

intact; on voit, au fond de la boîte, le buste du théologien, tourné de trois quarts à droite, et, au fond du couvercle, un cartouche avec inscriptions et décor en grisaille.

Un second groupe de portraits de petites dimensions date des premières années du deuxième séjour de Holbein en Angleterre : il comprend : d'abord le portrait de l'orfèvre Jean d'Anvers, autrefois dans la collection Salting à Londres, peint en 1532 ou 1533, d'après

le portrait, de plus grandes dimensions, du même personnage, conservé à Windsor et daté de 1532 ; puis le portrait du commerçant Thierry Born, conservé à la pinacothèque de Munich, et qui, aujourd'hui de forme ovale, était autrefois rond comme les autres ; et enfin celui d'un inconnu, regardé jadis comme le portrait de l'artiste par lui-même[1]. Tous ces personnages appartiennent à la colonie allemande de Londres, où Holbein a trouvé, dès son arrivée en 1532, des amis et du travail.

Les trois portraits qui font l'objet de cet article, forment un troisième groupe qu'on peut dater de 1534 environ, et représentent des personnes de la cour royale qui, portant la livrée du roi, n'étaient pas dans le cas de commander leur portrait à Holbein ; ils étaient plutôt des collègues et amis du peintre. Ces peintures à l'huile, de dimensions restreintes, dans lesquelles l'artiste représentait ses intimes, ont donné naissance à un format de peinture encore plus réduit : le portrait-miniature.

Le portrait-miniature proprement dit, c'est-à-dire exécuté en tout petit format, rond, à l'aquarelle sur papier ou sur ivoire, n'apparaît qu'à partir de l'année 1537. Le premier exemple qui peut être daté, est un portrait de la reine Jane Seymour, en buste, copié d'après le portrait à mi-corps et de grandes dimensions peint par Holbein. S'il n'est pas de la main du maître, on a, d'autre part, la preuve que Holbein s'est exercé dans cet art du portrait-miniature. On peut lui attribuer, en effet, d'après l'examen de leur style, une douzaine de ces petits portraits, dont plusieurs ont été montés en boîte. Deux d'entre eux sont ceux des deux fils du duc de Suffolk, datés 1541, aujourd'hui au château de Windsor ; deux autres, les bustes d'Henri VIII et de la reine Anne de Clèves, conservés dans une petite boîte en ivoire sculpté qui porte sur le couvercle la rose des Tudor[2].

Il nous semble que c'est là une nouvelle création artistique, dont les origines cependant remontent au temps qui précède la vie de Holbein.

Au XV[e] siècle, on en connaissait deux applications : d'une part, les portraits placés en bordure dans les manuscrits enluminés (exemples connus des écoles italiennes et de Jean Fouquet) ; de l'autre, les portraits peints sur émail dans les ateliers de Limoges, et qui ne sont,

1. Bruxelles, collection particulière (Ganz, *ouvr. cité*, p. 104 ; voir aussi pp. 96 et 114 et p. 147).
2. Ganz, *ouv. cité*, p. 149 et pp. 148 et 245.

en général, que des transformations réduites de grands tableaux.

Rien ne nous est parvenu des travaux des deux Horebout, mais il est certain que l'art de la miniature qu'ils ont enseigné à Holbein n'était rien autre que l'enluminure sur parchemin, connue déjà depuis longtemps. C'est sans doute à Holbein lui-même, et à lui seul, qu'est due



Holbein. — Portrait de John Parker (1534).
Vienne, anciennes collections impériales.

cette idée de combiner un art exercé dans tous les ateliers de l'Europe, avec une innovation extrêmement pratique et ingénieuse : celle d'isoler le portrait peint des manuscrits enluminés, et, au lieu de le peindre sur émail, de le peindre sur papier et de le monter en boîte.

C'est Holbein qui, après avoir appris la miniature chez les Horebout, leur a enseigné en échange l'application de cet art aux portraits.

Dr Paul Ganz,
Professeur à l'Université de Bâle.



Girolamo di Benvenuto. — Adam et Ève chassés du paradis terrestre.
Collection Engel-Gros.

LES COLLECTIONS DU CHATEAU DE RIPAILLE

I. LES PEINTURES

> Ripaille, je te vois ; ô bizarre Amedée.
> Est-il vrai que dans ces beaux lieux,
> Des soins et des grandeurs écartant toute idée,
> Tu vécus en vrai sage, en vrai voluptueux,
> Et que lassé bientôt de ton doux hermitage,
> Tu voulus être pape et cessas d'être sage ?
>
> Voltaire, *Ep.* 76.

Le château de Ripaille s'élève sur les bords du lac de Genève : « *Ripaille*, comme l'écrivait Bonnivard (*Chronique de Genève*), augmentatif de *Ripa*, ainsi dit pour ce qu'il est à la rive du lac ». C'est là que le duc Amédée de Savoie, qui devint antipape sous le nom de Félix V, résida, et s'adonna à telle bonne chère que l'expression « faire ripaille » en est, depuis lors, passée dans le langage.

Le souvenir de cet épicurien et les vers du patriarche de Ferney reviennent naturellement à l'esprit, au moment où les magnifiques collections réunies dans cette charmante demeure vont être dispersées.

Elles sont d'une diversité d'objet qui en augmente l'attrait. La surprise est vive d'une telle variété : étoffes précieusement brodées, tapisseries de laine, de soie et d'or, petites œuvres d'une argile inestimable d'avoir été pétrie par la paume d'un potier grec, pierres sculptées, marbres antiques, bronzes florentins, ivoires rares, argent orfévré, émaux parfondus, verreries anciennes opalescentes, faïences de Rhagès, miniatures persanes...



ÉCOLE FLAMANDE, FIN XVe SIÈCLE.
PORTRAIT DE PHILIPPE LE BEAU.
Collection Engel-Gros.

Les tableaux sont en petit nombre ; plusieurs ont une indéniable beauté. M. Paul Ganz dit par ailleurs, dans la *Revue*, le haut intérêt du portrait peint par Holbein, qui est de ceux-là. Mais d'autres l'entouraient à Ripaille ; anonymes, ou pourvus de noms

moins illustres, leur mérite avoisinait sa maîtrise sans en être éclipsé.

Tel ce portrait de Philippe le Beau, en buste, sur fond de pourpre sombre, du travail le plus délicat et le plus achevé. Coiffé d'une toque noire, vêtu d'une robe de brocart rouge et or, il apparaît sur ce petit panneau (haut., 30 cent.; larg., 21 cent.) assez semblable d'âge et de traits au portrait de la salle XXX du Louvre et plus jeune qu'à Bruxelles, sur l'un des volets du triptyque mutilé de Zierickzee. La qualité de l'œuvre est évidente, mais à qui en attribuer le faire précieux? à Jacob Jancz? à Jean Gossaert, avant sa période italienne, auxquels on donne généralement les effigies connues de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle? ou à J. van Laethem, qui était le peintre ordinaire du roi, l'accompagna en Espagne et exerçait près de lui la charge de sénéchal? Il est préférable de n'émettre point d'hypothèse; le nom de Gossaert comme celui de Jancz ne semblent pas opportuns, et de J. van Laethem, on ne sait encore guère que ce que de secs documents d'archives nous ont révélé :



Attribué a Thierry Bouts. — La Vierge et l'Enfant.
Collection Engel-Gros.



École de Pérouse, XVe siècle. — Scène de la Vie de saint Dominique

Collection Engel-Gros.

un nom et une charge de peintre attitré d'armoiries et de bannières.

Par un caprice du hasard, un autre tableau de la collection paraît reproduire le visage anxieux de Jeanne la Folle, épouse irascible et lamentable amante de Philippe le Beau. Elle l'épousa à Lille, le 18 octobre 1496, et lorsqu'il mourut à Burgos, le 24 septembre 1506, malgré ses multiples infidélités elle lui garda son amour et pendant deux années, lors de ses déplacements royaux, elle se fit suivre, de palais en palais, du cercueil où elle l'avait désespérément enseveli. Le nom du Maître de la Légende de sainte Madeleine a été émis à propos de cette peinture, sans doute par analogie avec les œuvres de cet artiste conservées à Budapest et à Prague.

Les Écoles du Nord sont encore représentées par d'autres productions charmantes ou fortes : *une Vierge a l'Enfant* attribuée à Thierry Bouts, qui tient à la fois de *la Vierge donnant le sein* de la National Gallery et de la *Vierge au voile blanc* de l'Institut Städel de Francfort ; une *Naissance de saint Jean-Baptiste* d'un maître souabe inconnu, du XVIe siècle, pleine de grâce, et une *Vierge au livre* de l'École de Bruges.

Puis, voici la séduction italienne avec un petit fragment de prédelle du quattrocento siennois : *Adam et Ève chassés du paradis terrestre* (bois : h., 26 cent.; l., 34 cent.). Dans un décor de rochers étrangement stratifiés et de verdures sourdes, l'archange ailé se dresse, impératif, entre Adam effrayé de son destin et Ève suppliante. Le thème moral était d'une âpre grandeur, mais l'artiste l'a attendri de je ne sais quelle suavité, tant le rythme des mouvements est d'une molle cadence, le corps de la première pécheresse voluptueusement flexueux et sa chair doucement rosée. M. G. Frizzoni a proposé pour cette œuvre le nom de Girolamo di Benvenuto qui vient spontanément à l'esprit si l'on songe au *Jugement de Pàris*, de la salle des Sept Mètres, au Louvre (n° 498), tant l'affinité des formes est sensible et similaire la structure du paysage, ou si l'on se rappelle la fresque de l'Oratorio della Madonna delle Nevi, à Torrita.

D'un autre maître, mais ombrien, un délicieux *Épisode de la vie de saint Dominique* reçu à la table d'un autre saint personnage. La grâce des attitudes, l'élégance des costumes, la sobre et fine architecture du fond, l'éclat de la couleur contribuent à son charme, qui est extrême. Cette peinture s'apparente plus particulièrement à deux des huit tableaux

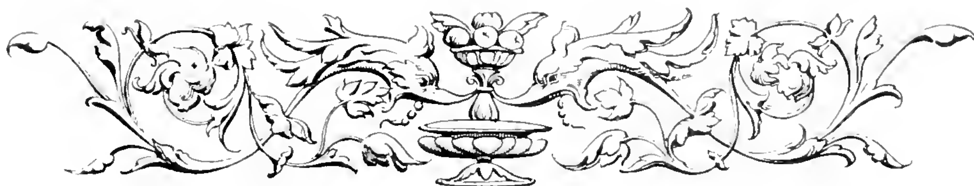
de la pinacothèque de Pérouse relatifs à la vie et aux guérisons miraculeuses de saint Bernardin, ceux que l'on attribue aujourd'hui à Bartolomeo Caporali. Citons encore une *Adoration des Mages* qui fait penser à Bernardo Parentino ou à un maître influencé par Vincenzo Foppa, et la curieuse composition commentant, la *Parabole de Lazare et du mauvais riche*, qui semble devoir être rattachée à l'École de Bohême et dater apparemment du premier tiers du xve siècle.

Parmi les œuvres françaises, deux surtout se détachent en relief : un *Buste d'homme* de l'École de Clouet, et un autre portrait qui pourrait être celui de Jacqueline de Rohan-Gyé, marquise de Rothelin, par Corneille de Lyon, dont la Bibliothèque nationale conserve un dessin aux trois crayons et le musée de Versailles un portrait peint.

R.-Claude CATROUX.

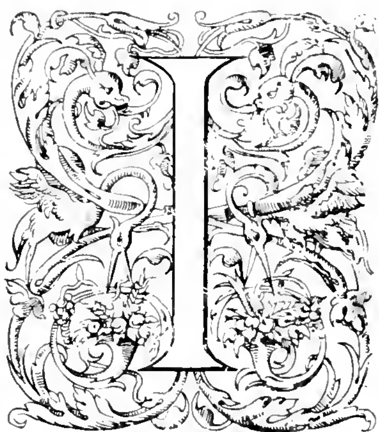


Corneille de Lyon.
Portrait présumé de Jacqueline de Rohan-Gyé.
Collection Engel-Gros.



LA « PETITE RUE » DE VERMEER DE DELFT

DE LA COLLECTION SIX



Il existe par le monde un petit nombre d'œuvres d'art sur lesquelles on a tant écrit qu'après tous ceux qui ont cherché le secret de leur beauté, c'est à peine si l'on ose parler encore d'elles, les décrire et les commenter. La *Petite rue à Delft*, de la collection Six, est de celles-là, — et pourtant il faut bien en parler aujourd'hui...

Depuis son premier passage en vente publique à Amsterdam, le 19 mai 1696, depuis le jour où cette peinture de Vermeer de Delft est venue rejoindre, dans la demeure familiale des Six, sur le Heerengracht, tant d'autres chefs-d'œuvre de l'école hollandaise, au milieu desquels resplendissaient *la Laitière* du même Vermeer (aujourd'hui au Rijksmuseum) et le célèbre *Portrait du bourgmestre Jan Six*, l'ami et le protecteur de Rembrandt, nombreuses sont les générations d'admirateurs que la précieuse toile a vu défiler, et l'on composerait un livre rien qu'en reproduisant les pages où critiques, artistes, historiens ont exprimé à la fois leur surprise et leur enthousiasme. Depuis Thoré-Bürger, qui a vraiment « découvert » ce mystérieux et rare Vermeer de Delft au milieu du dernier siècle, tous ont été unanimes, et à quelque pays qu'ils appartiennent, qu'ils aient nom Hofstede de Groot, G. Vanzype ou G.-H. Marius,

Fromentin, H. Havard, G. Lafenestre ou G. Geffroy, Wurzbach, Woltman ou Bode, tous ont dit l'extraordinaire impression ressentie devant ce paysage inoubliable.

Car ce n'est qu'un paysage, et d'une si extrême simplicité, d'une absence de « sujet » si voulue que le seul autre paysage de Vermeer que l'on connaisse en dehors de celui-ci — l'admirable *Vue de Delft* du Mauritshuis de La Haye, pourtant si parfaitement simple, elle aussi, de motif et d'arrangement, — semble composé avec une recherche singulière, quand on compare ses murs et ses toits, ses clochers, ses ponts, ses canaux et son vaste ciel à ceci, qui est tout uniment le portrait de quelques vieilles maisons en bordure d'une petite rue silencieuse.

D'abord, une construction à trois étages : façade de briques d'un rouge lie de vin, crépie de blanc à sa partie basse et surmontée d'un pignon découpé en escaliers, avec ses fenêtres à petits vitraux, ses volets de couleur olive ou sang de bœuf, sa porte ouverte, au seuil de laquelle une femme assise ravaude son linge. Attenant à cette maison, un mur de briques, pareillement crépi, percé d'une porte donnant sur une cour, que dominent les pignons étagés des maisons voisines et où la silhouette rouge et bleue d'une servante se détache sur un fond de mur blanc. Une autre porte encore, cintrée, peinte en noir, d'un noir en partie décoloré par le temps : celle d'une maison plus petite, dont la fenêtre aux volets gris est encadrée d'un lierre sombre et touffu. Des bancs, près du mur, sur le pavé jaunâtre de la rue ; deux enfants qui jouent aux billes ; un ciel chargé de gros nuages gris. Et c'est tout, — du moins, c'est tout ce qu'on peut décrire ; et, quand on a décrit, on n'a rien dit de ce qui fait de ce tableau l'une des plus étonnantes choses de l'art de peindre.

Jamais, peut-être, autant qu'ici, la conscience et la sincérité hollandaises ne se sont trouvées unies à une pareille finesse de vision, servie par une exécution plus magistrale ; jamais le coloriste, qui devança de si loin son époque, n'a travaillé de façon plus « moderne » ; jamais, le grand magicien, habile à rendre jusqu'aux plus délicates modulations du clair-obscur dans les intérieurs exquis où ses personnages conversent, dégustent une liqueur, chantent, touchent de l'épinette, n'a répandu sur une toile de lumière plus harmonieuse, plus vibrante, plus réelle que celle dont il a baigné ces humbles décors et leurs paisibles acteurs ;



J. VERMEER DE DELFT. — PETITE RUE A DELFT.

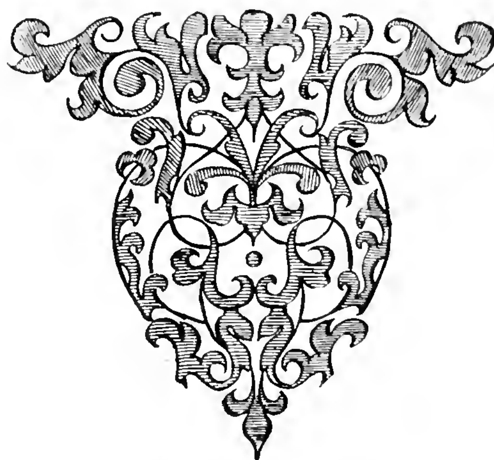
Amsterdam, collection Six

et l'on trouverait difficilement un exemple plus saisissant de ce miracle que seul un grand artiste a le pouvoir d'opérer, quand il prête aux choses les plus banales de la nature et de la vie la poésie secrète et mystérieuse de son rêve intérieur qui les transfigure et les ennoblit.

Voilà ce qu'on a déjà dit bien des fois à propos de la *Petite rue à Delft*, et ce qu'il fallait dire une fois encore, puisque ce chef d'œuvre, que ses longues années de présence dans la même maison permettaient de croire immuable, va quitter dans quelques jours la collection Six pour passer en vente publique.

Ce n'est pas sans un vif sentiment de regret que les amateurs et les artistes ont appris cette nouvelle. La libéralité des propriétaires de la collection Six avait fait de la demeure du Heerengracht comme un petit musée toujours accueillant à ceux qui exprimaient le désir de le visiter. Et il faut souhaiter que la *Petite rue*, si elle n'a pas la fortune de trouver asile dans une galerie publique, comme *la Laitière*, ne soit pas, du moins, perdue à jamais pour ceux qui voudront désormais l'étudier ou simplement la voir.

Emile DACIER



ENGLISH SUMMARY OF THE APRIL ISSUE 1921

CONTENTS

Our tribune : the National fine arts Service of Photography, *by Paul Ratouis de Limay, of the Service of Photography*, p. 209.

— The aim of this important service, recently organized by the Fine Arts Direction, is to prepare photographs of the art treasures of France, and it is certain that in the accomplishment of this immense task, it will render inestimable aid to all art-students.

The Liturgic drama and the iconography of the Resurrection, *by Emile Mâle, member of the Institute and professor of art history at the Faculty of Letters of Paris*, p. 213.

— Until the twelfth century, the Resurrection was represented after the Byzantine formula : the tomb was a monument in two divisons, recalling the funeral constructions of antiquity and an angel, seated before the door, addressed the three Maries. During the twelfth century, however, a new formula appeared : the angel is no longer seated at the door, but beside a sarcophagus in which is seen a shroud.

Rejecting M. Millet's explanation that this change is due to a misinterpretation of Oriental miniatures, M. Mâle suggests that the new formula was inspired by the liturgic drama of Holy Friday and Easter, in which the cross wrapped in a veil was placed in a sarcophagus, on the altar or in a specially prepared monument in the church.

Giovanni-Domenico Tiepolo and a collection of his drawings, *by Henry Guerlin*, p. 223.

— These eighty drawings of the Roger Cormier collection were probably executed after the artist's returne in 1770 from Madrid where he had accompanied his father, Gian-Battista. Together with the album of the Louvre Museum, they are invaluable for the study of Domenico who, in the opinon of M. Guerlin, was a great illustrator.

Bernard Naudin, designer, engraver, lithographer and illustrator, *by Clément-Janin*, p. 231.

— A short analysis of the rich and complex art of Naudin, with a partial enumeration of his most remarkable productions.

Jacobo della Quercia (first article), *by I. Gielly*, p. 243.

M. Gielly begins by a resume of the facts known on Quercia whose work he divides into three groups : first, the tomb of Ilaria del Carretto, 1406, and the Virgin of Ferrara, 1408, in which Jacopo was not completely master of his art ; secondly, the Trenta altar of 1413-1422, the Fontegaia, 1412-1419, and works of Lucca ; and lastly the great door of San Petronio, 1425-1438, and the Font of San Giovanni, 1430.

An Exposition of Louise Breslau's early works, *by Gabriel Mourey*, p. 253.

M. Mourey studies the development of Louise Breslau's talent as seen in these fourteen portraits executed in the eighties, from the portrait of Henry Davison of 1880, the « Friends » of 1881, the « Five o clock tea », the « Chez moi », of 1884, to the portrait of her sister, dated ten years later.

The Portraits miniature of Hans Holbein the younger, and the « Holbein » of the Engel Gros collection, *by Dr Paul Ganz, professor at the University of Bâle*, p. 263.

— According to the hypothesis of the writer, this portrait represents the son of Holbein's master, Gerard Horebout, and brother of Suzanne Horebout who, whith her husband John Parker, are also represented in the portraits of Vienna of 1534. All three belong to the series of circular portraits in the form of a box, which were the precursors of the portrait-miniature.

The Collections of the château of Ripaille : I The Paintings, *by R.-Claude Catroux*, p. 270.

— The collection which is soon to be dispersed, includes a portrait of Philippe le Beau attributed to Gosssaert or J. Van Laethem, a supposed portrait of Jeanne la Folle, a Virgin by Thierry Bouts and several fine examples of Florentine Siennese and French Primitives.

The « Little Street » of Vermeer of Delft, of the Six collection, *by Emile Dacier*, p. 275.

— The Six collection formerly contained two Vermeers : « the Milk-Maid », which passed a few years ago, to the Museum of Amsterdam, and the « Little street in Delft », which, after having remained in the old house of the Six family at Amsterdam since 1696, will be sold in April.

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE,
Doctor of the University of Paris.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

NOTRE TRIBUNE

RETOUR D'AMÉRIQUE



CE n'est guère, assurément, une chose aisée pour un Français d'entreprendre, en ce moment, un voyage en Amérique. Les circonstances sont plus favorables pour les Américains qui viennent chez nous que pour les Français qui vont chez eux. Il y a entre nous, pour l'instant, cette terrible barrière du change. Sans doute en ressentent-ils les effets au point de vue des affaires, puisque, pour ce motif, une partie des débouchés de l'Europe leur sont fermés, mais, du moins, ils ont tous les avantages à nous rendre visite, et il ne nous reste, à nous, que celui de leur faire bon accueil dans notre pays.

Nous le leur devons bien, en effet, car, pour ceux de nous qui ont pu tenter l'aventure et se rendre aux États-Unis, s'il est une constatation qui s'impose avant toute autre, c'est celle de l'affection profonde et fidèle que l'on garde à la France.

Et l'on y a quelque mérite. Que l'on essaie de se figurer ce que c'est que ce monde formidable, presque aussi vaste à lui seul que notre pauvre petite Europe tout entière, monde singulièrement composite, formé des éléments les plus disparates, peuplé de cent millions d'êtres humains appartenant à toutes les races, à tous les milieux, vivant sous les latitudes les plus diverses, groupant autour de la cité toutes sortes d'autres cités : Italiens, Polonais, Russes, Austro-Hongrois, Tchéco-Slovaques, Juifs, constitués ici en nationalité, Levantins, Chinois, sans parler des nègres, et par-dessus tout : Irlandais, pour 11 millions, Germains, pour 13 millions, tout cela juxtaposé, superposé, bien loin d'être amalgamé encore;

où sont en lutte, nécessairement, non seulement les questions brûlantes d'intérêts, mais celles aussi passionnées de préjugés nationaux, de mœurs et de matières confessionnelles; tout cela à qui nous demandons une politique une, fixe, stable et qui, en effet, est débarqué chez nous, en armes, avec une belle discipline unanime, pour défendre à nos côtés la cause du Droit et de la Justice. Représentons-nous, en même temps, que, dans cette cohue d'immigrés, nous n'avons pas exclusivement que des amis, que la propagande de nos implacables ennemis, insinuante ou impudente, y est tenace et persévérante. Et, pourtant, malgré toutes ces conditions qui pourraient être si défavorables, on est obligé et heureux de constater les sentiments que l'on professe très communément envers la France dans ce pays et, dans tous les cas, dans les milieux intellectuels. Aussi pouvais-je répondre à notre ambassadeur qui m'interrogeait sur mes impressions d'Amérique, que ce qui m'y avait été le plus sensible, c'est que je ne m'y étais jamais senti, à aucun moment, en pays étranger.

Invité, au début de l'année dernière, par diverses universités américaines, chargé, en même temps, de mission par notre Gouvernement, sollicité, à ce propos, par certains groupements de l'Alliance française, je me suis embarqué avec ma fille, le 8 octobre dernier, et nous avons fait aux États-Unis un séjour de près de six mois. Je pourrais dire que j'en ai perdu deux dans un lit d'hôpital, si ce douloureux contretemps ne m'avait pas fourni l'occasion d'éprouver la fidélité de vieux amis.

Aussitôt que je me suis senti, sinon sur mes pieds, du moins sur mes deux cannes, j'ai commencé la tournée que je m'étais proposé d'entreprendre et ma mission s'est étendue sur toutes la région de l'Est.

C'est ainsi que j'ai visité Boston et son annexe de Cambridge, Buffalo, Cleveland, Chicago, Pittsburgh, Washington, avec une pointe en Virginie, pour aller saluer le tombeau de Washington à Mount-Vernon, Princeton Poghkeepsee, Northampton, New-Haven, Albany et Troy. Si nous avons passé un peu rapidement dans les cantons les moins importants, nous avons fait des séjours d'une semaine ou deux dans les centres qui présentaient un intérêt spécial par leurs universités, leurs instituts, leurs musées ou leurs écoles. Car j'ai été reçu plus ou moins solennellement, mais avec une extrême cordialité, dans toutes les universités de jeunes gens : Harvard en tête, Yale, Princeton, Columbia,

Pennsylvania, et dans ces adorables ruches, véritables paradis, que sont les universités de jeunes filles : Bryn Mawr, Vassar College, Smith College, et à New-York, cette grande école aristocratique de Brearly School.

J'ai visité toutes les écoles d'art et toutes les écoles d'architecture, celles-ci particulièrement prospères, ce qui s'explique aisément, puisqu'il s'agit ici d'un art utile. J'ai été admis dans tous les clubs et fêté par toutes les sociétés artistiques, quelles que fussent leurs tendances, dans les principales villes. Dans ces divers milieux, j'ai donné trente-deux conférences, sur les sujets les plus variés touchant notre art contemporain, et j'ai dû prendre maintes fois la parole dans les innombrables banquets où, si mon estomac était tenu de montrer quelque héroïsme, mes oreilles et mon cœur de Français avaient l'occasion de s'épanouir.

Grand changement, certes, dans les esprits, depuis le premier voyage que j'avais entrepris il y a une douzaine d'années ! Je me souviens de la visite que j'avais faite à Harvard avec le regretté Barrett Wendel, qui vient de mourir. Il me servait de guide à travers tous les établissements de l'Université. Et c'était, on le sait, un guide très Français de cœur. Mais, alors, hélas ! c'était l'influence allemande qui dominait partout, qui pesait partout. Il a fallu, depuis, à l'Amérique un rude coup d'épaule pour s'en défaire. On retrouve bien encore à Harvard le musée d'art allemand, créé par la propagande du lamentable réfugié d'Amerongen. Mais sa propagande ne porte plus guère et Harvard, avec son élite incomparable de professeurs, son président Lowell, son directeur du musée Fogg, M. Forbes, petit-fils d'Emerson, son professeur d'histoire de l'art, l'érudit et passionné Paul Sachs, Harvard est de tout cœur avec la France. A Yale, qu'on se souvienne de l'accueil inoubliable qui fut fait à notre chère et grande âme héroïque de Lemordant ; de même à l'Institut Carnegie de Pittsburgh, où il a été décidé que le jour de la venue de Lemordant serait célébré chaque année dans les écoles. A Princeton, c'est le célèbre archéologue, le professeur Allen Marquand, qui me conseillait de faire mes conférences en français, parce que le français « c'était très recherché ». On veut savoir le français, ou avoir l'air de le savoir, et, assurément, depuis douze ans, la culture du français a fait d'énormes progrès. Je n'en citerai qu'un exemple. Parmi les grandes universités de jeunes filles, celle de Smith College,

à Northampton, est la plus considérable. Elle comprend 2.000 élèves. Se figure-t-on ce que peut représenter cette immense et charmante volière au milieu d'un exquis paysage? Il y a là un professeur d'origine suisse, M. Schinz, qui s'est adonné avec intelligence et dévouement à la mission de répandre le goût et l'enseignement du français. Sur les 2.000 élèves, il y en a 800 qui suivent les cours et 400 qui pouvaient suivre nos conférences. Depuis Verdun, nous vendons en Amérique beaucoup de livres français et pour apprendre le français. La victoire, pour une fois, sert donc à quelque chose.

Il y aurait sans doute fort à dire, — mais ce n'est pas ici le lieu ou du moins le moment, — sur le développement qu'a pris l'art en Amérique, notamment en ce qui concerne l'architecture. Nos maîtres, qui ont formé les architectes américains, peuvent, en effet, être fiers de leurs élèves; car ils ont tiré de nos enseignements des partis très originaux. Il y aurait fort à dire sur leurs musées, organisés de plus en plus méthodiquement, ayant à leur tête des agents intelligents et actifs, sur leurs collections quotidiennement enrichies de chefs-d'œuvre et surtout sur les magnifiques collections privées, destinées presque toutes à devenir ultérieurement des musées publics, comme la collection de Mrs Gardner, à Boston, ou la galerie Frick, à New-York[1]. Il y aurait également une page instructive à écrire sur ce sentiment d'orgueil local qui fait naître entre la plupart des grandes cités une émulation singulière pour l'embellissement de leurs villes. Philadelphie, on le sait, sur le plan de notre compatriote Gréber et avec le concours de notre autre compatriote, fixé là-bas, l'architecte Cret, est en plein bouleversement pour créer un magnifique quartier d'édifices et de jardins. Chicago n'est pas en reste et accumule les millions et les millions de dollars pour aménager le parc rêvé entre le lac et l'avenue Michigan. Il y a même de généreux et intelligents citoyens qui ont formé un fonds pour que tous les éléments de la voirie urbaine : lampadaires, bornes, mâts, fontaines, soient l'objet d'un concours qui en fasse une œuvre d'art. Partout, on prévoit et on trace des jardins; partout, les villes s'entourent de vastes et admirables parcs: partout aussi, on élève des musées pour l'enseignement du peuple. Pensez ce que l'amour-propre du conservateur du pauvre Luxembourg a dû souffrir!

1. Cf., sur ces collections, la *Revue*, t. XXIII (1908), p. 161.

Mais ce sur quoi je veux m'arrêter seulement aujourd'hui, c'est, — j'y reviens expressément — sur les sentiments qu'on professe pour la France. Je veux, du moins, citer le cas des artistes, puisque c'est le milieu que j'ai le plus intimement fréquenté et que c'est celui qui nous intéresse plus directement ici. J'en voudrais donner un exemple.

La veille au soir de l'ouverture de l'exposition annuelle de l'Académie, qui est là-bas le Salon officiel, on donnait un grand banquet qui réunissait toutes les sommités des arts, dans la plus vaste salle où étaient accrochées les œuvres. On m'avait invité comme hôte d'honneur et j'étais assis à la droite du président Blashfield, peintre de talent, homme exquis, un des vieux amis de jadis. A la fin de son discours qui traitait de sujets de circonstance, le président me présenta aux artistes en termes tout à fait propres à m'émouvoir : il ne voyait plus en moi seulement l'ami de leurs plus grands maitres, il voulait que ce soir-là, on vit en leur hôte français quelque chose de plus, quelque chose de plus haut et de plus grand : la France.

Je laisse à penser quelle formidable acclamation suivit ces paroles, et quelle confusion vraiment émue couvrit celui qui en était l'objet et qui se sentait écrasé sous cet honneur inattendu. Il essaya cependant d'y faire face, et de répondre, sinon au nom de la France, du moins au nom d'un petit coin de la France, qui en est peut-être le cœur, au nom de ses artistes. Et il dit toute la gratitude que les artistes français gardaient aux artistes américains pour l'aide précieuse et libérale qu'ils en reçurent au cours de nos années d'épreuves, et il énuméra, au milieu d'applaudissements touchants, puisqu'ils témoignaient de la générosité et du désintéressement de ces esprits, toutes les fondations fécondes réalisées depuis en faveur de nos jeunes artistes, et il souhaita qu'une amitié indestructible liât à jamais les deux écoles.

Aussitôt alors, l'architecte Cass Gilbert se leva pour répondre. Cass Gilbert est l'auteur de cet extraordinaire *Woolworth Building*, la « Cathédrale du Commerce », œuvre de génie architectural, avec ses 58 étages, son peuple de 12.000 employés, le tout conçu dans le style gothique, mais avec une originalité et un goût de véritable artiste. Gilbert traita d'abord de divers sujets, puis s'attachant à mes paroles, il souleva des ovations répétées en rappelant tout ce que les artistes américains devaient à la France, la France éducatrice et inspiratrice, mère nourricière à qui ils

devaient tous leur formation à tel point qu'ils ne seraient rien sans elle.

Ces déclarations émouvantes, que je résume succinctement de mémoire, Gilbert les renouvela le lendemain au déjeuner que m'offrait mon vieil ami Cauldwell, ancien commissaire général à l'Exposition de 1900. Il les renouvelait devant notre consul général, M. Liébert, en appuyant encore sur l'attachement des artistes américains à la France. Et ces témoignages publics ou privés, je les ai constamment entendus, chacun proclamant avec fierté qu'il avait été élève de Gérôme, de Benjamin-Constant, de Bouguereau ou de Carolus-Duran; de Rodin ou d'Injalbert; de Pascal, de Laloux, de Redon ou de Deglane.

Aussi, de même que nos maîtres, nos Millet et nos Corot, nos Puvis de Chavannes et nos Rodin, nos Manet et nos Renoir ont bien travaillé pour nous en Amérique, en répandant partout le rayonnement du génie de la France, de même, les artistes américains peuvent être considérés comme les pionniers naturels de l'idée française, comme nos agents inconscients, mais les plus sûrs, pour répondre aux perfidies de la propagande germanique.

Mais il faut soigner cette amitié. Toute amitié est une plante délicate qui réclame des ménagements. Les Américains que nous voyons généralement sous un jour un peu sommaire, tels que des hommes uniquement préoccupés de leurs intérêts, les Américains sont, comme qui dirait, mi-partis : mi-partis affaires, mi-partis sentiment, et c'est le sentiment qui domine. Ce sont essentiellement des sentimentaux, c'est par le sentiment que l'on arrive le plus près d'eux. Ils sont reconnaissants et fidèles. Voyez le véritable culte qu'a fait naître par toute l'Amérique le geste généreux et spontané d'un simple capitaine français! La statue de La Fayette est dans toutes les villes, son nom est partout glorifié à côté même des plus illustres fondateurs de l'Indépendance. Mais qui dit sensibilité dit susceptibilité. A nous d'éviter les erreurs, les légèretés, les imprudences de langage, les petites maladresses, tout cela si habilement exploité par nos ennemis. L'Amérique, parmi les grandes puissances, est aujourd'hui notre amie la meilleure, — d'aucuns disent, hélas! la seule.

LÉONCE BÉNÉDITE.
Conservateur du Musée du Luxembourg
et du Musée Rodin.



PIÈCES INÉDITES DE COLLECTIONS PARTICULIÈRES

PEINTRES ET SCULPTEURS DE L'EMPEREUR



DAVID. — LE GÉNÉRAL BONAPARTE.

Croquis à la plume.
Collection du Comte X...

A l'occasion du centenaire de la mort de l'Empereur, nous avions rêvé de publier une *Iconographie inédite* d'après certaines œuvres d'art que nous connaissions dans des collections particulières. La mauvaise grâce ou l'indifférence de leurs propriétaires ne nous ont pas permis de réaliser ce rêve et de présenter cet ensemble à nos lecteurs; aussi avons-nous dû, au dernier moment, abandonner certaines pièces significatives, mais intéressant seulement la famille ou l'entourage, et nous borner à ne publier que des documents se rapportant uniquement à Lui, faisant exception toutefois pour deux femmes qu'il a tendrement aimées, sa sœur Pauline et l'Impératrice Joséphine, représentées par deux bustes dont on appréciera la beauté.

Que ceux qui nous ont autorisé à les reproduire ici veuillent bien agréer l'expression de notre respectueuse gratitude.



ISABEY. — LE GÉNÉRAL BONAPARTE.
Miniature.
Collection du prince Bonaparte.

En se bornant aux seules œuvres des contemporains, comment dresser un catalogue de toutes les effigies de Napoléon? Un volume pour les peintures, un autre pour les sculptures, plusieurs consacrés aux miniatures ne rendraient pas complet l'ouvrage. Et si le travail a été entrepris pour les médailles, qui osera classer les milliers d'estampes nées dans tous les pays d'Europe et qui ont popularisé d'un bout à l'autre de la terre son profil, son buste, ses traits de César, sa mèche, ses chapeaux, ses uniformes et ses croix?

De quand date le premier portrait? Nous ne croyons pas à ceux du cadet élève-officier à Brienne, guère non plus à ceux du lieutenant d'artillerie ou du jeune général de Toulon, — que l'on découvre à mesure que les années passent et rendent plus difficiles les enquêtes. On trouva beaux ses traits dès qu'il fut célèbre, mais qui les avait remarqués avant 1795 ou 1796?

Il ne nous déplait pas de penser que ce fut peut-être devant Gros, l'élève de David, emmené à Milan par celle qui n'était encore que « Madame Bonaparte », que le général a posé pour la première fois. Si le *Bonaparte à Arcole* de cet artiste est la première peinture officielle, son magnifique dessin (collection David Weill), malgré la flamme et l'interprétation, a un côté réaliste qui fait penser que le vainqueur, volant aux pieds de l'épouse adorée, a dû poser devant Gros dès l'automne 1796, aussitôt après la victoire. On a dit par erreur que David avait obtenu cette faveur le premier. Nous savons par son petit-fils qu'il vit Bonaparte à son retour d'Italie à la réception officielle du Directoire. Chez lui, après la cérémonie, il dessina un croquis de mémoire. Quelques jours plus tard, le général désirant le rencontrer, le fit inviter chez un haut fonctionnaire et durant tout le dîner ne cessa de bavarder avec lui;



BONAPARTE PREMIER CONSUL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

Tapisserie de Beauvais; d'après un carton de Vandenberghe, An X — Collection du docteur Hugenschmidt.



Baron Gérard. — L'Empereur a cheval.
Rome, Collection du comte J.-N. Primoli.

il abandonna même sa place près de la maîtresse de la maison pour mieux continuer la conversation. David sollicita une séance de pose. C'était en 1797. Dans quel mois ? Après avoir oublié une première fois le rendez-vous pris, Bonaparte vint chez l'artiste, qui le garda trois heures malgré son impatience. Au lendemain de cette séance fameuse, David ne parlait plus que de « son héros ». Il le dessinait partout, sur le mur de son atelier pour ses élèves, pour lui seul, pour ses amis. Sans doute est-il de cette époque, ce profil à la plume, d'expression si intense que nous publions, âpre, un peu sauvage, accusé comme les traits de ses guerriers Sabins, des Horaces, des Brutus qui hantaient son cerveau.

Bonaparte savait qu'en venant à David il trouverait son peintre. Mais il ne posa plus. Pour *le Passage du Saint-Bernard* (1800), ce fut toute une affaire ; Gérard, élève de David, et son fils, durent « donner le mouvement » ; le peintre posa même devant Gérard pour la main !

S'il avait trouvé son peintre, il ne chercha pas le sculpteur. A vrai dire, il ne l'eut jamais. Quel statuaire a fait un groupe équivalent au *Sacre* ? Pas même Canova ni Thorwaldsen. La première œuvre qu'il ait inspirée semble être le beau profil de Boizot, bon artiste de second ordre, qui, dix ans avant sa mort, a fait de lui, pour Barras, le médaillon de marbre de la collection G. Bapst. Il est daté de l'an VII. Son buste du Premier Consul sera de 1800, postérieur de quelques mois à celui de Philibert Larmier (musée de Dijon), fait après le passage du général dans cette ville, la municipalité lui ayant offert un banquet auquel l'artiste (arrivé à la fin de sa vie, lui aussi) assista et put dessiner. Enfin, le plâtre intéressant de Corbet, à Versailles, est de 1802.

Voilà, — succinctement, — pour les débuts. C'est une question d'histoire de l'art à étudier et mettre au point. Une autre maintenant se pose : Napoléon a-t-il fait naître une peinture et une sculpture impériales ?

Il est plus facile aux conquérants de bâtir que de créer un style. Lui n'aimait que ce qui avait de la grandeur. S'il n'a pas eu le temps de couvrir Paris, la France, Rome et d'autres villes des palais dont il rêvait, il a laissé ces deux portes monumentales que sont les arcs du Carrousel et de l'Étoile et la colonne de la Grande Armée de la place Vendôme. S'il faut avouer que cette architecture est issue de l'antique et la copie, elle le fait avec tant de puissance et de force qu'elle forge vraiment



J. CHINARD. — LA PRINCESSE PAULINE BORGHÈSE.

Buste marbre. — Collection de M. le baron M. Gourgaud.

à l'Empire son style. Mais ces mots « style Empire » s'appliquent surtout à l'art décoratif. Cet art aussi sort de l'antique. Le condamner sur sa naissance serait ici plus injuste encore, tant, à force de volonté de lignes, de beauté d'exécution, de richesse de ciselure dans ses



ISABEY. — PORTRAIT DE L'EMPEREUR [1].
Miniature. — Collection du prince de la Moskowa.

appliques de bronze, il s'est imposé et demeure grand parmi ceux qui l'ont précédé, — car, hélas ! aucun ne l'a suivi. Il semble d'ailleurs que

1. Cette très belle miniature forme le dessus d'une tabatière en écaille donnée par l'Empereur « Au Brave des Braves », le maréchal Ney. Le portrait est dans un cercle d'or et l'inscription faite de brillants.

sa personnalité ait encore à grandir dans l'estime de nos contemporains et que son influence commence à peine.

Mais en peinture, comme en sculpture, donner des commandes ne suffisait pas. La grande peinture d'histoire était née et se précisait depuis quinze ans quand Bonaparte parut : les *Sabines* de 1799 ne sont que l'aboutissement des *Horaces* de 1784. En dehors de lui, l'académisme triomphe, car à David s'ajoutent élèves et imitateurs. Tout ici également, — troisième exemple, — est à l'antique. Quelle poigne ne faudra-t-il pas pour sortir la phalange sacrée des portiques et l'amener au Champ de Mars regarder les soldats, les uniformes d'or des officiers, les chevaux harnachés et puis s'intéresser aux phases de l'Épopée guerrière. Bonaparte, avant Napoléon, va créer de force la peinture militaire. Puis la peinture d'actualité. Les grandes batailles. La vie officielle contemporaine : dans ces deux genres, ses peintres ont laissé des chefs-d'œuvre. Gros a fait *Arcole*, puis *le Champ de bataille d'Eylau*. Gérard, *la Bataille d'Austerlitz*. Girodet, Guérin d'autres batailles et dans le genre anecdotique officiel: quoi de plus beau, dans l'école et dans ce genre, que le *Couronnement* de David ? Ce chef-d'œuvre n'est qu'une réunion de portraits? — Mais c'est que, tout comme aux plus grandes époques de l'art français, le portrait fleurit admirablement de 1800 à 1815; que l'on songe, après David, à ceux que Gérard, Gros, Lefèvre, Isabey, Géricault, Ingres ont fait de l'Empereur, de ses frères, de ses maréchaux, de ses courtisans.

Puis, quand il n'y a plus de maître pour commander des comptes-rendus épiques, les deux grands genres meurent et le portrait décline.

Est-ce à dire que, sous l'Empire, il n'y eut place que pour l'esthétique académique et davidienne, d'une part, et parallèlement à celle-ci, pour la grande peinture militaire et officielle? Non. Ni le premier peintre, ni l'Empereur n'ont pu rayer de leur temps Prud'hon, ce produit rare du XVIIIe siècle et ce précurseur du XIXe. Bonaparte le trouvera déjà formé et entier. Napoléon le protègera et Joséphine comblera de faveurs son portraitiste si pénétrant. Toutefois, l'auteur de *la Psyché* et de *la Justice divine* est un fleuron solitaire de la couronne impériale. Le XVIIIe siècle agonise avec Fragonard, Hubert Robert, Debucourt, mais Mme Vigée-Lebrun en exil continue ses portraits, Boilly ses scènes familières, Swebach met au goût du jour ses scènes militaires; le paysagiste Georges Michel découvre la vraie



J. Chinard. — L'Impératrice Joséphine

Buste marbre. — Collection de M. le baron M. Gourgaud.



PORTRAIT SUR VERRE (VERT ANTIQUE ET OR).

Collection du Comte Louis Rœderer.

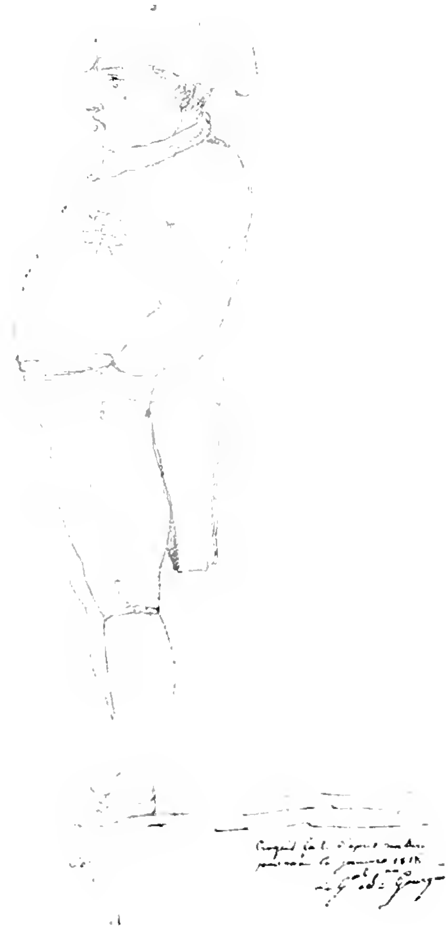
voie aux paysagistes du siècle nouveau. Carle Vernet fait ses chevaux, tandis qu'Horace va débuter. Ici, il faudrait s'arrêter sur ces autres « jeunes » qui

— « Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants ; il suffit que leur génie y vive », déclarait Bonaparte à David en 1800.

Quelles réflexions a-t-il faites à son fidèle Gourgaud qui, de la même main qui lui avait sauvé la vie durant la campagne de France, dessinait voici cent trois ans, d'une façon ingénue et si touchante cette émouvante silhouette ?

L'Empereur est malade depuis 1816, malade du climat, malade des vexations d'Hudson Lowe. Le calvaire et les souffrances affreuses ne cesseront plus jusqu'au soir du 5 mai.

Ce croquis plein de tristesse est à rapprocher de la gravure en couleur faite en Allemagne d'après le dessin du capitaine anglais Maryatt (1821), où Napoléon, tête nue, a la même pose et la main pareillement dans sa poche.



Général Gourgaud. — Napoléon à Sainte-Hélène.
Dessin exécuté en 1818. — Collection de M. le baron M. Gourgaud.

sont encore des isolés : Géricault, grand peintre disparu trop tôt, et Ingres, qui continuera sa carrière bien longtemps après la chute de César : puisque David théoricien est en opposition complète avec lui, le seul vrai peintre du

règne aura été Gros. Il apparaît en art à l'époque où Bonaparte conquiert l'Italie ; il produit tous ses chefs-d'œuvre sous l'Empire. *Les Pestiférés de*

Des nombreuses estampes relatives à l'Empereur qu'il nous a été donné de voir, celle-ci provenant des riches collections napoléoniennes du comte Primoli, nous semble d'un intérêt exceptionnel tant par sa rareté que par la ferveur du sentiment populaire qu'elle traduit.

Tenant la palme des élus, *Saint Napoléon Martyr* est emporté au ciel par deux anges. Puissante et très belle, la tête seule est terminée. Le reste est indiqué au trait. Cette curieuse pièce parut en Italie avec une dédicace à Madame Mère.



A. COSTA. — SAINT NAPOLÉON MARTYR.

Gravure. — Collection du comte J.-N. Primoli.

Jaffa (1800), *la Bataille d'Eylau* (1808) sont des pages enthousiastes et nouvelles, où percent un sens de la nature et une note humaine inconnus à son maître. Son *Lassalle*, le *Fournier-Sarlovèze* du Louvre, son *Murat* achèvent

de nous le montrer comme celui qui a le mieux senti, le mieux compris les géants de la Grande Armée. — A ce passionné de la gloire impériale, à ces deux « officiels », l'un peintre et l'autre miniaturiste, David et Isabey, la sculpture n'oppose qu'un Denis Chaudet comme « premier sculpteur de Sa Majesté », Chaudet, probe mais froid, dont l'œuvre la plus populaire, le *Napoléon vainqueur* a été abattue avec la colonne Vendôme, dès 1814, et dont il reste un beau buste (plâtre), à peine connu, du Premier Consul, au musée d'Angers. Malgré ses commandes officielles, malgré ses bustes de l'Empereur (dont le magnifique spécimen du musée de Dijon), Houdon lui-même, si grand soit-il, appartient trop, comme Boizot, Bosio, Larmier, Roland, Clodion, au XVIIIe siècle pour avoir laissé une œuvre napoléonienne. Ni lui ni les sculpteurs secondaires qui l'entourent n'auront su exprimer, sur les visages des contemporains, comme l'ont fait les peintres, leur génie guerrier, leurs ambitions, leurs rêves, ni leur âme épique !



AUGUSTIN. — PORTRAIT DE L'EMPEREUR.
Miniature.
Collection du prince de la Moskowa.

Le seul Chinard aura compris la grâce et la séduction des femmes. Il demeura le sculpteur attitré de l'Impératrice Joséphine, comme Prud'hon fut son peintre. Le buste magnifique, dont nous donnons une reproduction (le château de la Malmaison en possède un exemplaire à peu près semblable), témoignera de l'ampleur de son joli talent.

Quant au Maître, au dieu de cette génération de génies si divers, il lui faudra attendre plus d'un quart de siècle un sculpteur digne de lui... Celui qui a vu, à quelques lieues de Dijon, dans les pins frissonnants du parc de Fixin, *Napoléon* rejetant son suaire et *s'éveillant à l'Immortalité*, pensera que Rude est cet homme-là.

A. D.



ÉTAT CIVIL

DU

« PORTRAIT DE FAMILLE » D'EDGAR DEGAS



PRÈS de violentes discussions et d'âpres colères, le *Portrait de famille* d'Edgar Degas est désormais entré dans la gloire. Les efforts passionnés que j'ai faits, personnellement, pour le faire acquérir par la Caisse des Musées nationaux, ont reçu leur récompense ; je ne l'attendais que dans un monde meilleur. Allez voir au Luxembourg, sur la cimaise, en belle lumière, le chef-d'œuvre du grandissime artiste ; regardez-le dans le calme et à la distance qui lui conviennent. Entouré de la *Sémiramis* et des *Malheurs d'Orléans*, dans sa toilette nouvelle de nettoyage et d'encadrement, dites, vous qui l'avez connu sous son aspect misérable, s'il ne sera pas digne, dans quelque temps, de prendre place au milieu des plus nobles trésors de notre grand Louvre, entre Delacroix, Corot



E. Degas. — Portrait de Famille.

Musée du Luxembourg

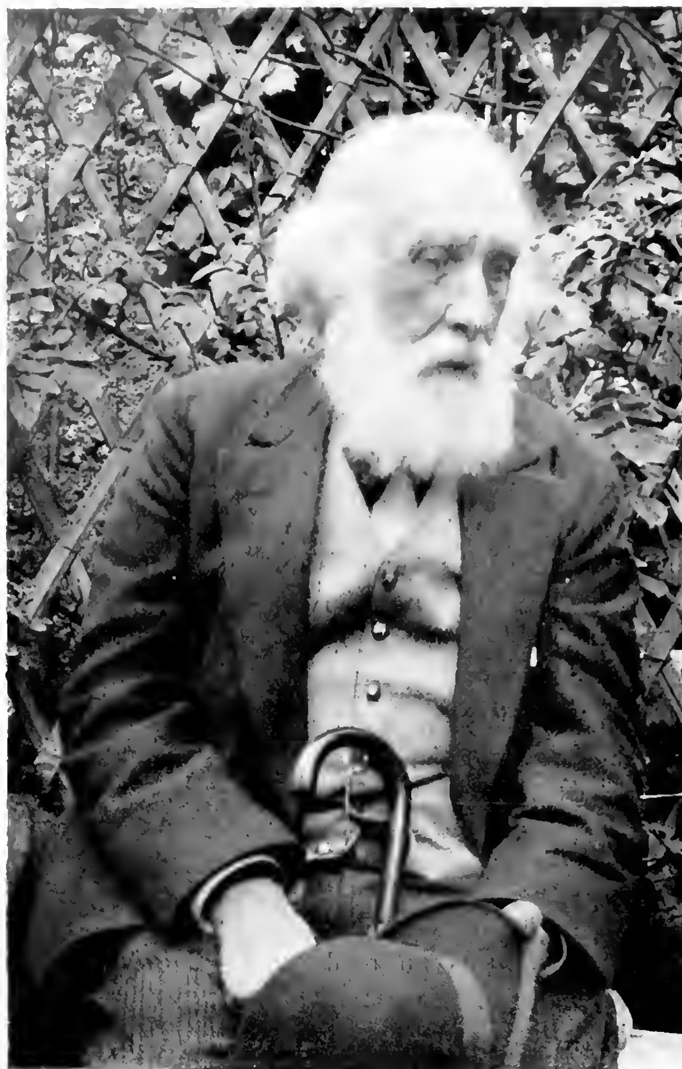
et Millet, tout près des merveilles de la collection Camondo. Relisez les magnifiques et émouvants articles que lui ont consacré M. André Michel, dans les *Débats* du 6 mai 1918, et M. Paul Jamot, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (avril-juin 1918). Souvenez-vous en même temps de ce qui est advenu pour l'*Olympia* de Manet. L'histoire de l'art, heureusement, est pleine de ces jugements en revision.

Dans la fièvre des premières critiques, des erreurs et des omissions se sont glissées. C'est le moment d'établir l'état civil *ne varietur* du tableau de Degas et de rappeler les conditions de son acquisition. L'Amérique en offrait 500.000 francs ; pour les Musées nationaux, le prix en avait été abaissé à 400.000 francs ; au cours des négociations, la famille Degas abandonnait encore 100.000 francs, le comte et la comtesse de Fels offraient 50.000 autres francs, et l'État, par une contribution exceptionnelle, ajoutait les 50.000 francs qui manquaient. Restaient 200.000 francs à trouver ; c'est le prix réel qu'a été payé le tableau par la Caisse des Musées nationaux. A combien l'estimera-t-on un jour ?

Et ce tableau, malgré sa moelle toute moderne, reste foncièrement classique. Il pourrait sortir du célèbre dessin d'Ingres, *la Famille Forestier ;* il semble renouveler dans un éclair de génie d'antiques pensées françaises.

Il a été peint par un jeune homme, à l'âge de vingt-six ans, exactement en 1860, *à Florence,* dans un modeste intérieur de petite bourgeoisie, d'une intimité délicieuse, dans une atmosphère de gris à la Corot, sans aucune préoccupation du public et du qu'en dira-t-on, et dans toute la naïveté des sentiments et du souci de la vérité, mais avec une autorité de dessin incomparable. Cette réunion de portraits est donc antérieure de trois ans à l'*Hommage à Delacroix*, peint par Fantin-Latour en 1863.

Elle représente M. et Mme Bellelli et leurs deux fillettes. Mme Bellelli était née Laure De Gas, avec un grand D et un grand G ; le grand-père et le père de Degas signaient ainsi. La plus jeune des fillettes a été prise dans son mouvement habituel, la jambe repliée sur la chaise. Inu-



Portrait de Degas.
D'après une photographie du sculpteur Bartholomé.

tile d'ajouter que le Luxembourg a acquis, presque en même temps, la merveilleuse étude de mains qui accompagnait le tableau.

Les renseignements inédits que j'ai le plaisir d'apporter aux lecteurs de la *Revue* m'ont été fournis par mon ami Bartholomé, exécuteur testamentaire de Degas. La *Revue* publie avec ce petit article une reproduction du magnifique portrait photographique de Degas presque aveugle, à la fin de sa vie, exécuté par Bartholomé lui-même dans son petit jardin d'Auteuil et jusqu'à présent inédit : le masque du génie, beau comme celui d'Homère.

Louis GONSE,
Membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts,
Vice-Président
du Conseil des Musées nationaux.



L.-O. MERSON. — LE RÉVEIL DU PRINTEMPS.

L'ŒUVRE DE LUC-OLIVIER MERSON

A L'EXPOSITION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

C'ÉTAIT autrefois, pour l'Académie des Beaux-Arts, une sorte de privilège dont elle se montrait justement jalouse, que de pouvoir organiser, au décès de ses membres, une exposition de leurs œuvres, dans les salles de l'École qu'elle régentait. La perfection de certains morceaux trouvait son explication dans la présence de recherches de toutes sortes, qui, par leur nombre, révélaient à quel prix s'acquérait la notoriété. Pour des raisons diverses, ce pieux usage est tombé en désuétude. La chose n'a pas été sans inconvénient pour les membres de la Compagnie, car il est telle personnalité dont la réputation semble avoir pris fin dès l'instant que la mort l'arracha de son fauteuil académique.

Mais voilà que les salles du quai Malaquais connaissent, à nouveau, l'animation. Pour quelques semaines, un ensemble des œuvres de Luc-

Olivier Merson, accompagnées d'esquisses et de centaines de dessins, choisis parmi les milliers, tout aussi achevés, que renferment ses cartons est livré au jugement du public, soumis à l'étude de ses confrères, à la réflexion des débutants qui, jusqu'ici, du maître, connaissaient plus le nom que les œuvres. Car il avait, très tôt, renoncé à figurer régulièrement aux Salons annuels : l'obligation de se présenter à jour fixe s'accordant peu avec son talent réfléchi, son caractère scrupuleux, incapable de grossir un effet pour retenir l'attention.



L.-O. MERSON.
ÉTUDE POUR UNE TÊTE D'ANGE.
Dessin.

La diversité des œuvres réunies étonnera nombre de visiteurs. Venus avec l'idée de connaître de hautaines peintures destinées aux palais officiels et ordonnées selon les règles du plus pur académisme, ils se trouveront en présence de productions variées : de vastes compositions, certes, et de bel équilibre, des cartons de vitraux et de tapisseries, de l'importance de la tenture du palais de la Paix, à La Haye ; mais ils auront aussi la surprise de toiles de chevalet de présentation délicate, parfois pimentées d'ironie légère, et, ils rencontreront par surcroît, des feuillets d'illustrations accompagnés de simples lettres ornées, mais si jolies qu'elles constituent en elles-mêmes un sujet complet. Et pour les grands morceaux comme pour les plus petits, quelle accumulation de projets, de dessins ! Le plus mince personnage n'a été mis en place qu'après des études très poussées.

A l'exemple de ce qui avait été fait pour Degas, les organisateurs de l'exposition Merson se sont efforcés de grouper, autour de chacune des principales œuvres, les études et dessins qui s'y rapportent. Ainsi, est-il aisé de discerner par quelles phases elles ont passé et de connaître,



L.-O. MERSON. — LA MUSIQUE.

Peinture pour l'escalier d'honneur de l'Opéra-Comique (1898).

par suite, les méthodes de travail du peintre. Elles sont, d'ailleurs, celles des plus consciencieux maîtres de l'École française, et en particulier de Louis David et d'Ingres. Comme ses grands devanciers, Luc-Olivier Merson étudie la figure nue, puis drapée : juxtaposant, ici, tel détail de main, de pied ; analysant, là, tel pli d'étoffes.

Évidemment, comme chez tous les artistes traditionalistes, à chaque reprise il y a recherche de stylisation, dans le galbe comme dans l'attitude. Ces recherches, pour l'instant, paraissent un peu désuètes; pourtant l'on sait qu'il y a, vers elles, un retour, et cela chez les plus outranciers. Car, si elles atténuent en apparence le sentiment de la vie « vivante », on ne saurait nier qu'elles donnèrent, souvent, un caractère durable aux œuvres du passé. C'est ainsi que le tableau du *Sacre de Napoléon Ier* conserve une tenue dont est par trop dépourvue la *Fête populaire* qui occupe son ancienne place, à Versailles. En effet, avec son tohu-bohu de gestes et de teintes, il semble que cette toile s'apparente plus à l'instantané photographique avec ses malencontreux hasards, qu'à une œuvre d'art, c'est-à-dire à une œuvre qui révèle un spectacle, un événement à travers un tempérament.

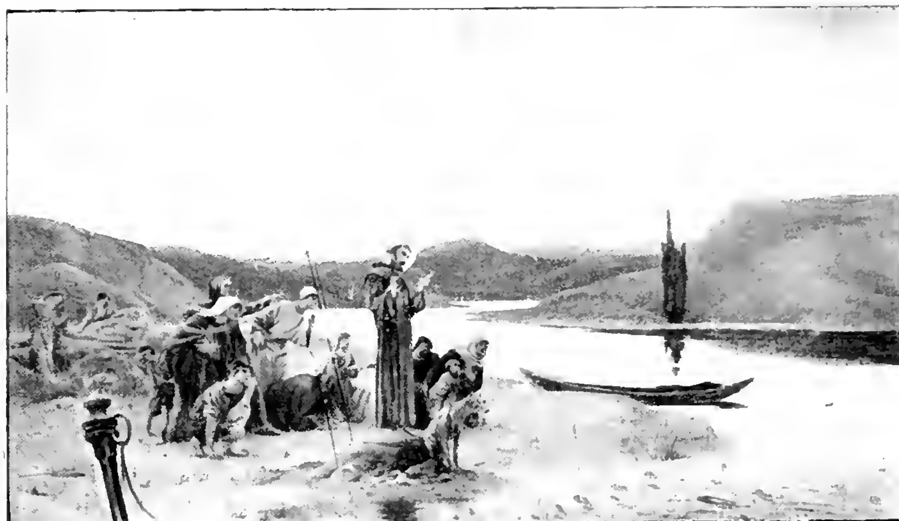
Chacun des dessins exposés a donc un double intérêt : son graphisme d'abord, toujours élégant, inspiré par de beaux modèles ; puis, sa valeur documentaire venant du rôle qui lui est dévolu dans l'œuvre exécutée. Entre tant et tant, on s'arrête devant cette figure de femme aux bras tendus, présentée nue, puis drapée, que l'on retrouve dans l'une des peintures de l'escalier de l'Hôtel de Ville; et aussi, devant tels nus et telles notations de plis, préparations aux grandes figures qui, traduites en mosaïque, veillent sur les cendres de Pasteur[1]. On aimera encore maintes études de garçonnets et de fillettes dont les masques mobiles aux yeux agrandis — c'est là une des particularités du dessin de Merson, — se retrouvent dans les médaillons placés au centre des arcs-doubleaux du grand escalier de l'Hôtel de Ville.

1. Le succès très légitime des figures en mosaïque qui décorent la crypte funéraire de Pasteur, avait incité les architectes du Sacré-Cœur à demander, ces dernières années, à L.-O. Merson, le carton de la grande mosaïque qui devait occuper la voûte absidiale de la basilique. Peu de travaux l'ont intéressé à ce point. C'est avec passion qu'il en établit la maquette qui fut marouflée sur une réduction du quart de sphère que la mosaïque devait recouvrir, et exposée dans son atelier de la Villa Garnier. Il en était au grandissement des détails, quand la mort est venue interrompre son labeur.

Luc-Olivier Merson avait obtenu, en 1869, le grand prix de Rome sur *le Soldat de Marathon* et, déjà, dans cette œuvre, se révèle cette prédilection pour le pittoresque, le menu incident, que le temps devait développer. Il fallait que le désir d'exprimer les mouvements de surprise, d'enthousiasme, de joie ou de terreur de cette foule qui épie les sentiments des Archontes aux pieds desquels est tombé le courrier rompu par la fatigue, fut bien vif chez le jeune artiste. Car, par l'agitation de la scène, ce prix rompait avec les recettes d'école entrant d'ordinaire dans les conditions de succès, et même avec la formule plus moderne adoptée par Henri Regnault, grand prix de 1867, et que tentèrent de répéter la plupart des participants aux concours des années qui suivirent. Le secret de cette liberté relative, rachetée par la science et la sûreté du dessin, doit être cherché et dans l'esprit même de Merson et dans sa prédilection pour les Primitifs qu'il ne cessait d'aller étudier au Louvre. Et combien ils l'émurent plus durant ses années de séjour en Italie ! Certes, ils ne furent plus seuls à agir sur le peintre : Raphaël, dont il copia *la Dispute du Saint-Sacrement*, et aussi le Corrège à l'admiration duquel il était préparé par sa dilection pour Baudry, si influencé lui-même par le maître de Parme, fortifiaient ses tendances naturelles à la clarté et à l'équilibre, qualités si nécessaires à qui ambitionne de couvrir de grandes surfaces, d'aborder la peinture décorative. Mais le naturel continue à dominer et, si Merson conquiert des récompenses avec une composition comme *le Sacrifice à la Patrie*, première médaille du Salon de 1875, c'est avec la suite des petites scènes inspirées de l'histoire profane ou de la légende sacrée et présentées toujours dans un cadre de nature réel, — site d'Italie ou hameau breton, — qu'il obtiendra l'estime des amateurs. N'ont-ils pas raison ! Car c'est là qu'il manifesta sa pleine personnalité. Il s'y montra émouvant et sincère, ironique et pourtant touchant. La réunion de nombre de ses tableaux de chevalet, et appartenant pour la plupart à la première partie de sa carrière, n'est donc pas l'un des moindres attraits de l'exposition du quai Malaquais. En dehors de leurs qualités de composition et de dessin, on appréciera leur tonalité fine, claire, quoiqu'un peu grise. Car, à l'encontre de tant de peintres desquels le rapprochait son fauteuil académique et avec qui certains affectent, par trop, de l'apparenter, il n'a jamais sacrifié aux effets faciles de ces messieurs, à

leurs clairs-obscurs opaques. Et ce n'est pas de lui qu'on aurait pu dire, comme Manet de Robert Fleury : qu'il avait un pied dans la tombe et l'autre dans la terre de Sienne brûlée.

Parmi les toiles de chevalet, il y a plaisir à revoir les deux épisodes inspirés par la légende du *Loup d'Agubbio*, puis *Saint François d'Assise prêchant aux poissons*, *Angelo Pittore*, *l'Annonciation*, *l'Arrivée à Bethléem*, — celle-ci empreinte au plus haut degré de ce mélange de



L.-O. MERSON. — SAINT FRANÇOIS D'ASSISE PRÊCHANT AUX POISSONS.
Musée de Nantes.

mysticisme et de réalité qui est l'une des caractéristiques du talent de Merson. Relevé d'une pointe d'ironie, voici l'apologue de *l'Homme et la Fortune*, — ici, c'est l'homme, aveugle, qui court les chemins à la recherche de la Fortune, alors qu'elle est là, endormie au bord de la route. Mais pourquoi faut-il qu'on n'ait pu exposer, par ignorance du possesseur présent, un *Jugement de Pâris*, petit morceau délicieux, précieux par le dessin, les tonalités, qui, envoyé au Salon de 1884, avait été revu avec plaisir à l'Exposition universelle de 1889. Ah ! j'oubliais de mentionner le gros succès de Luc-Olivier Merson, ce *Repos en Égypte*, du Salon de 1879, dont l'originale présentation alla au cœur du grand public.

Mais des maquettes, surtout de superbes dessins à la pierre noire

avec retouches de blanc qui situent les lumières et mettent la figure à l'effet, rappellent aux visiteurs que tout le labeur du maître n'a pu être réuni quai Malaquais. Pour le connaître complètement, il faut aller là où ses grandes compositions occupent un emplacement définitif : au Palais de Justice, en cette galerie de Saint-Louis, où se trouvent évoquées, d'une manière touchante, deux scènes de la vie du monarque ; à Saint-Thomas d'Aquin, à l'Institut Pasteur, à l'Hôtel de Ville, à l'Opéra-Comique, à Chantilly. Et je crois bien que parmi tant de morceaux achevés, il n'en est pas qui soient plus représentatifs de la clarté française et du talent de Merson que le *Chant au Moyen Age* (Opéra-Comique) et *Théophile a Silvie* (Chantilly). Tout y est joie et lumière, et l'ingéniosité du détail ne nuit de nulle façon à l'équilibre de l'ensemble.

Son esprit cultivé, sa dilection pour une archéologie amabilisée de modernisme, l'avaient tout naturellement conduit à voir dans une participation aux travaux d'art appliqué, un complément naturel à son labeur de peintre : les maitres médiévaux, qu'il admirait tant, n'avaient-ils pas mené de front les besognes les plus diverses, les plus humbles comme les plus élevées? Aussi, est-ce avec passion qu'il étudia les problèmes que soulevait l'exécution d'une tapisserie ou d'un vitrail. Sa collaboration avec les maîtres-verriers, très soutenue, a été notamment l'occasion d'œuvres d'un grand charme et de haute valeur technique. On n'en veut pour preuve que le vitrail de *la Danse des Fiançailles* dont le carton a été prêté par le musée du Luxembourg, et qui, exécuté, décore, à New-York, l'hôtel de Mme Isaac Bell ; les cartons exposés des verrières de Saint-Flavier (Indre-et-Loire), de Sainte-Adresse, de Montereau, de Biarritz, pour ne citer que des morceaux dont l'exécution définitive est à la portée des touristes.

Avec le même soin qu'il mettait à documenter ses vastes compositions, Luc-Olivier Merson, qui fut et restera un de nos grands illustrateurs, faisait précéder images et vignettes, d'études exécutées, pour la partie figure, d'après le modèle; pour les fonds de nature, d'après les milliers de dessins de plantes dont ses cartons étaient bourrés. En dehors de quelques-uns, exposés au Salon de 1920, ses amis à peu près seuls, les connaissaient jusqu'ici. Ils savaient que durant ses vacances, en Bretagne, c'était son délassement que de dessiner, avec la tendresse

d'un primitif et la minutie d'un botaniste, une branche d'arbre, un fruit, une fleur, le moindre brin d'herbe. C'est même ce qui lui avait permis, aux environs de 1880, d'apporter une formule nouvelle dans la décoration des couvertures et des titres de maintes publications. Aux arabesques néo-renaissantes alors en usage, il substituait des motifs où des feuillages très sains, très vrais, s'accordaient avec des figures de beau style. On a fait autrement depuis, la belle typographie a repris sa place, mais la formule Merson n'en marque pas moins une époque. D'ailleurs, ses illustrations, elles, n'ont pas vieilli. Faut-il rappeler *l'Imagier, la Jacquerie, la Légende de saint Julien l'hospitalier*, surtout *Notre-Dame de Paris*? Toutes, elles ont la vie, l'esprit, surtout une saveur d'évocation propre à satisfaire le romantisme qui est en nous. Dans un autre ordre d'idées, il convient de signaler les belles compositions que Luc-Olivier Merson exécuta il y a quelques années pour la décoration d'éditions de grand luxe des *Trophées* et des *Nuits*. Œuvres pleines de science et de conscience mais moins livresques, peut-être, que les illustrations précédemment mentionnées. Enfin, il laisse achevés, mais



L.-O. MERSON. — L'ARRIVÉE À BETHLEEM.

encore inédits, une suite de dessins pour le *Moretum*, de Virgile. Chaque pièce est incluse dans un encadrement aux arabesques d'un goût exquis. Il est un livre qu'il aurait bien voulu décorer, c'est *Autour d'une tiare*, de Gebhart. Peut-être trouvera-t-on sur les feuillets épars dans ses cartons, l'indication de scènes et de personnages pour ce roman qui le passionnait...

Mais, dites, que de curiosité, de variété d'expression, surtout de sincérité chez cet artiste que les circonstances avaient rapproché de l'académisme et qui, dans nombre de ses manifestations, s'est montré si éloigné de cette forme d'esprit [1].

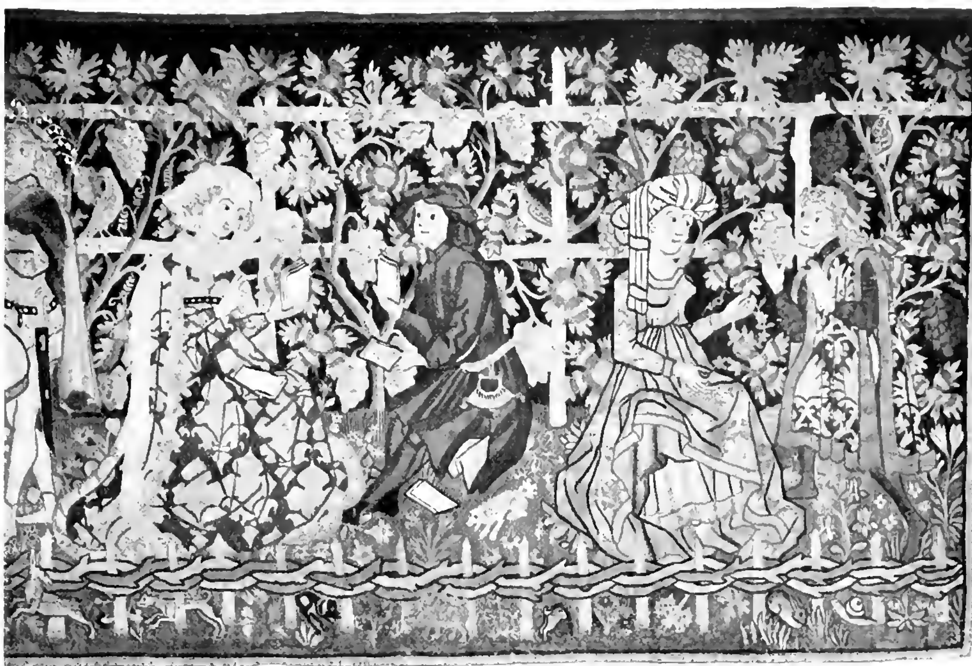
CHARLES SAUNIER.

1. Sur Merson, voir dans la *Revue*, t. II, p. 437, un article de G. Larroumet, et les articles de Benjamin Constant sur la galerie de peintures du *Château de Chantilly*, t. III, p. 325 et de H. Fierens-Gevaert sur l'*Opéra Comique*, t. IV, pp. 289 et 481.



L.-O. MERSON. — ÉTUDE D'ENFANT POUR « LA MUSIQUE ».

Dessin



Couple d'amoureux jouant aux tarots; — Scène galante dans un jardin.
Partie droite d'une grande tapisserie suisse ou flamande du xve siècle.
Collection Engel-Gros.

LES COLLECTIONS DU CHATEAU DE RIPAILLE

II. LES SCULPTURES ET LES OBJETS D'ART[1]

Les peintures du château de Ripaille ne sont qu'un élément, — j'allais dire un « département », — dans le véritable musée que M. F. Engel-Gros avait fait de sa magnifique demeure, quand, après la guerre de 1870, il se rendit acquéreur de l'ancien rendez-vous de chasse des princes de Savoie. Ces peintures, en effet, tiennent leur place dans un ensemble d'œuvres d'art d'une telle richesse et d'une telle variété, où chaque catégorie de ce qu'on a coutume d'appeler la « haute

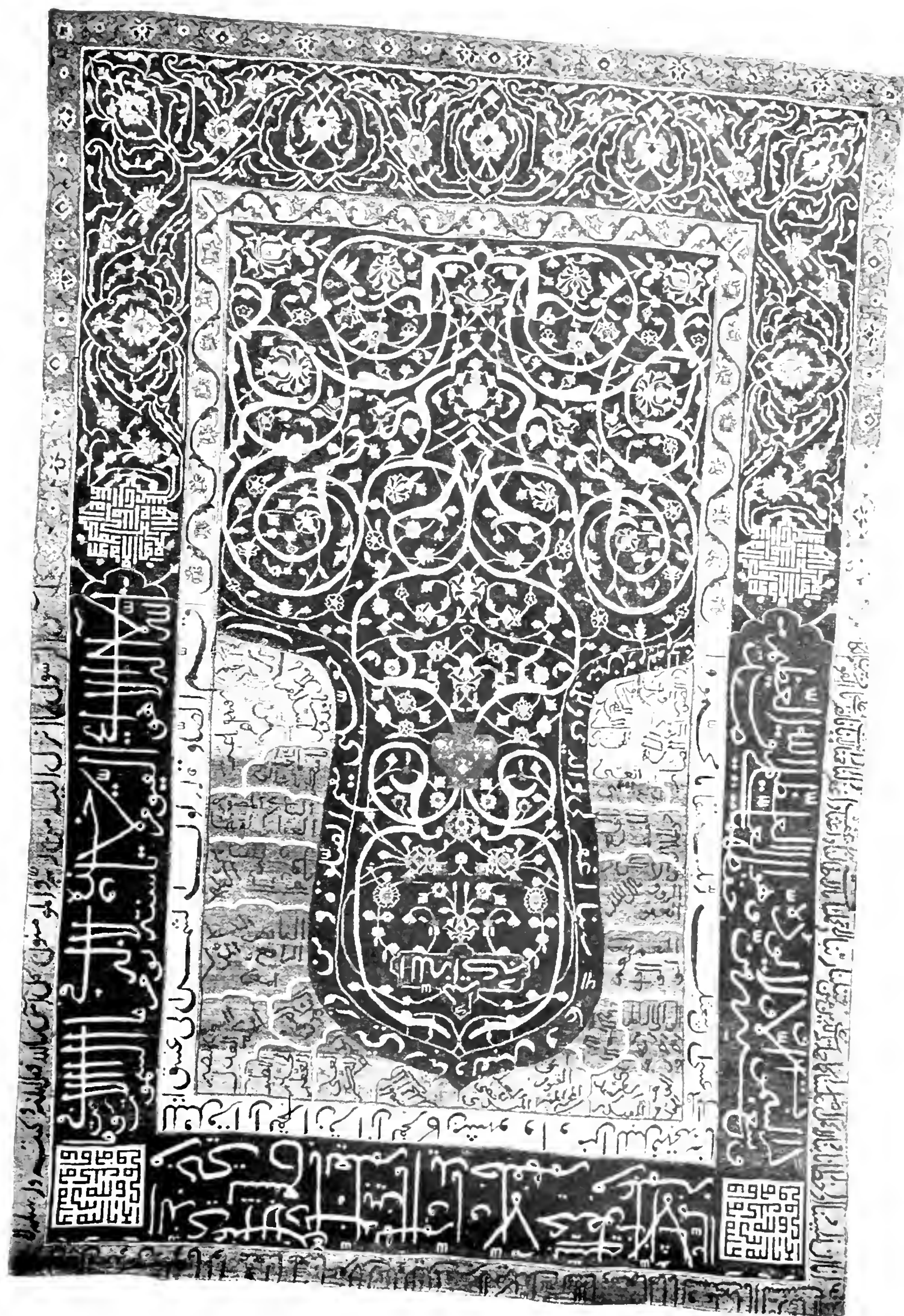
1. Deuxième et dernier article. — Pour *les Peintures*, voir la *Revue*, t. XXXIX, p. 270. Voir aussi, même tome, p. 191, *un Chef-d'œuvre qui reparaît : les « Bretonnes au pardon », de M. Dagnan-Bouveret*, par M. R. Bouyer; et p. 263, *les Portraits-miniature de Hans Holbein le jeune, à propos du « Holbein » de la collection Engel-Gros*, par M. P. Ganz.



Torse de Vénus.
Marbre de Paros. Art grec antique. — Collection Engel-Gros.

curiosité » est représentée par des spécimens si heureusement choisis, où plusieurs des têtes de séries ont une réputation, si justement reconnue, de chefs-d'œuvre, que l'on ne se tient pas d'évoquer, à propos de toutes ces merveilles, telles galeries de ces grands amateurs d'autrefois qui ont précédé et préparé les musées publics d'aujourd'hui. Et tout cela va être dispersé !...

Bientôt, des ventes spéciales seront consacrées aux manuscrits et aux livres anciens, aux monnaies et aux médailles, aux gravures, dessins et feuilles de manuscrits, aux autographes, aux vitraux, aux tissus. Mais, en attendant ces événements, qui tiendront longtemps en haleine le monde des amateurs et les amateurs des deux mondes, une excellente occasion se présente aujourd'hui de passer rapidement en revue quelques-unes des pièces capitales des collections de Ripaille, puisqu'on annonce comme prochaine une première série de vacations, où



Tapis de prières, tissé d'argent. — Perse XVIe siècle.

Collection Engel-Gros.

l'on verra passer près de trois cents œuvres d'art, aussi diverses par leur genre que considérables par leur intérêt.

Diverses par leur genre? Certes. Et qui ne trouverait au moins un de ses sujets de prédilection parmi ceux dont Ripaille nous offre tant d'échantillons remarquables? Antiquités égyptiennes, grecques et romaines; céramiques de Rhagès, hispano-mauresques, italiennes et françaises; grès, verres émaillés, émaux champlevés ou peints, ivoires, bijoux, armes, bronzes, dinanderie, cuirs, meubles, reliures, miniatures, tapis persans, tapisseries gothiques, broderies, étoffes, tels sont, sans oublier des peintures anciennes et modernes, des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et du XVIIIe siècle, les plus importants chapitres dont l'examen détaillé pourrait facilement occuper un fascicule entier de cette *Revue*, tant il soulèverait de questions et permettrait de rapprochements.



VERRE ÉMAILLÉ.
Mésopotamie, XIVe siècle. — Collection Engel-Gros.

C'est par une sélection de vases égyptiens et grecs, de statuettes de Tanagra, de verres syriaques et de bronzes romains que s'ouvre la collection, — belle introduction à l'histoire de l'art en raccourci qu'elle permettrait d'écrire. Un torse de Vénus, en marbre de Paros, resplendit ici, qui représente noblement la Grèce, mère de toute beauté.

Puis vient le riche ensemble des céramiques. Les orientales y sont

particulièrement nombreuses et de la plus belle qualité : la seule réunion des faïences persanes, en particulier celles dite de Rhagès, si recherchées aujourd'hui, ferait l'orgueil d'un spécialiste ; il en est d'antérieures au IXe siècle, le plus grand nombre date du XIIIe siècle, où ce centre de fabrication paraît avoir atteint son apogée, d'autres, enfin, descendent jusqu'au XVe siècle et se relient aux faïences hispano-mauresques à reflets métalliques, aux faïences italiennes du XVIe siècle, elles-mêmes contemporaines des grès allemands de Siegburg et des faïences françaises de Saint-Porchaire. Car il y a ici une de ces faïences de Saint-Porchaire, au décor noir sur fond ivoire, si caractéristique, — une magnifique coupe ovale, dont le pourtour est orné de mascarons en relief et d'arabesques, l'intérieur décoré des armes de France entourées du collier de Saint-Michel et la tige réunie à la coupe par quatre volutes ; et quand on sait l'insigne rareté de ces pièces mystérieuses, quand on se rappelle qu'il n'en est pas passé une seule en vente depuis la vente Spitzer, c'est-à-dire depuis trente ans, on n'a guère besoin d'insister sur ce que les journalistes ne manqueront pas d'appeler un événement sensationnel.



La Vierge et l'Enfant.
Groupe pierre. Art français, fin du XIVe siècle
(Collection Engel-Gros)

Avant d'en finir avec les arts du feu, il faut encore citer les verres

émaillés, orientaux et vénitiens, et s'arrêter devant les émaux champlevés et peints : il en est de byzantins et du IXe siècle, comme ce précieux petit reliquaire de la Vraie Croix, orné des bustes du Christ, de la Vierge et de deux anges ; il en est d'Italie, il en est surtout de Limoges, comme cette singulière plaque, citée par tous les historiens de l'émaillerie, décorée de figures et portant une inscription et une date, et qui est l'épitaphe du clerc Gui de Mevios, mort en 1307[1].

Deux plaques de reliures à décor de saints personnages, l'une d'ivoire sculpté, l'autre d'argent repoussé et doré, deux purs exemples de l'art roman, groupent autour d'elles plusieurs objets de mêmes matières et de dates postérieures : d'une part, des ivoires français et italiens, dont une plaque de coffret, d'art français du XIVe siècle, à quatre compartiments figurant des scènes du roman de la dame de Vergi ; de l'autre, des bijoux et diverses productions des orfèvres du moyen âge et de la Renaissance : reliquaires, pyxides, coupes ou gobelets, — bibelots accomplis, choisis pour leurs formes recherchées ou la perfection de leur décor, comme le furent aussi ces boîtes, ces étuis, ces coffrets de cuir gravé, ciselé ou gaufré, ces buis et ces cires, ces pièces d'étain et de dinanderie, ces bronzes enfin. Ici, l'Italie l'emporte avec une plaquette de très haut-relief,



LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT JEAN.
Albâtre. Italie, XVIe siècle.
Collection Engel-Gros.

1. L'épitaphe porte que le clerc mourut « le samedi après le dimanche *Oculi mei 1306* », c'est-à-dire le samedi après le troisième dimanche de Carême. L'année commençant alors à Pâques, il s'agit donc exactement du samedi 4 mars 1307 (nouveau style).

représentant *Vénus châtiant l'Amour*, œuvre gracieuse et forte du célèbre sculpteur et orfèvre padouan Andrea Riccio.

Il faudrait aussi parler des armes. On en trouve tout un impressionnant arsenal, et ces lames d'épées ou de dagues, gravées de figures,



Scipion.
Bas-relief stuc. Italie, xve siècle. — Collection Engel-Gros.

d'ornements et d'inscriptions, avec leurs gardes et leurs pommeaux incrustés d'argent ou damasquinés d'or, avec leurs poignées revêtues d'ivoire, ces fourreaux de bronze ajouré, ciselé et doré, ces canons et ces fûts de pistolets, ces rondaches et ces chanfreins de parement, tous ces parfaits instruments de mort, qui sont en même temps de parfaites œuvres d'art, et qui sortent des ateliers de Ferrare et de Venise, de Suisse, de

France et d'Allemagne les plus réputés du XVIe siècle, sont décrits au catalogue, par notre collaborateur, le savant spécialiste Charles Buttin, avec la minutieuse précision qu'exige cet admirable et savoureux vocabulaire technique, si cher au regretté Maurice Maindron.



Chanfrein de parement.
Art italien, deuxième moitié du XVIe siècle.
Collection Engel Gros.

Pour riche que soit cette *armeria*, son intérêt le cède de beaucoup à une collection de sculptures qui offre comme la quintessence de cinq siècles d'art. Il n'est pas besoin, pour cela, d'un grand nombre de morceaux; il suffit qu'ils soient de premier ordre, que la France s'y montre, par exemple, avec une statuette-applique de chevalier du XIIIe siècle et avec une admirable petite *Vierge à l'Enfant* du XIVe siècle, l'Italie avec un bas-relief présentant *Scipion*, en buste, dans le goût de celui du Louvre, qui provient de la collection Rattier et qui est attribué à Verrocchio, avec un groupe d'albâtre, d'une gentillesse exquise, réunissant la Vierge, l'Enfant et le petit saint Jean, avec un buste élégant de *Saint Jean-Baptiste* de l'atelier de Rossellino, un tabernacle de marbre blanc de l'atelier de Mino da Fiesole, un haut-relief de terre cuite émaillée de l'atelier des Della Robbia, représentant le *Christ de pitié*, et diverses autres pièces; il suffit enfin de quelques artistes de notre XVIIIe siècle, comme Cyfflé, comme Falconet dont la svelte et souple *Baigneuse*, de terre cuite, est une variante de la statuette de marbre conservée au Louvre, comme François-Sigisbert Michel, le frère aîné de Clodion, dont le petit groupe de terre cuite, *Vénus et l'Amour*, est d'une si charmante préciosité. Quelques bois sculptés espagnols,

suisses et allemands, des xve et xvie siècles, que l'on peut compléter par des meubles français du xvie, et voilà résumé trop vite le chapitre des sculptures.

Reste celui des tissus. Ils commencent avec des étoffes persanes et



ATTRIBUÉ A F.-S. MICHEL. — VÉNUS ET L'AMOUR.

Petit groupe en terre cuite. — Collection Engel-Gros.

finissent aux tapisseries de Bruxelles du xvie siècle, mais deux pièces capitales s'y rencontrent, qui marchent de pair, pour la rareté et la beauté, avec le petit portrait peint par Hans Holbein, dont M. P. Ganz parlait dans le dernier numéro de la *Revue*, et la coupe en faïence de Saint-Porchaire, et sur lesquelles on ne saurait mieux terminer ce rapide aperçu.

C'est, d'abord, un somptueux tapis de prières, d'art persan du XVIe siècle, dont le milieu, à fond garance, couvert de fleurs polychromes et d'arabesques réservées en creux et tissées d'argent, encadré de trois



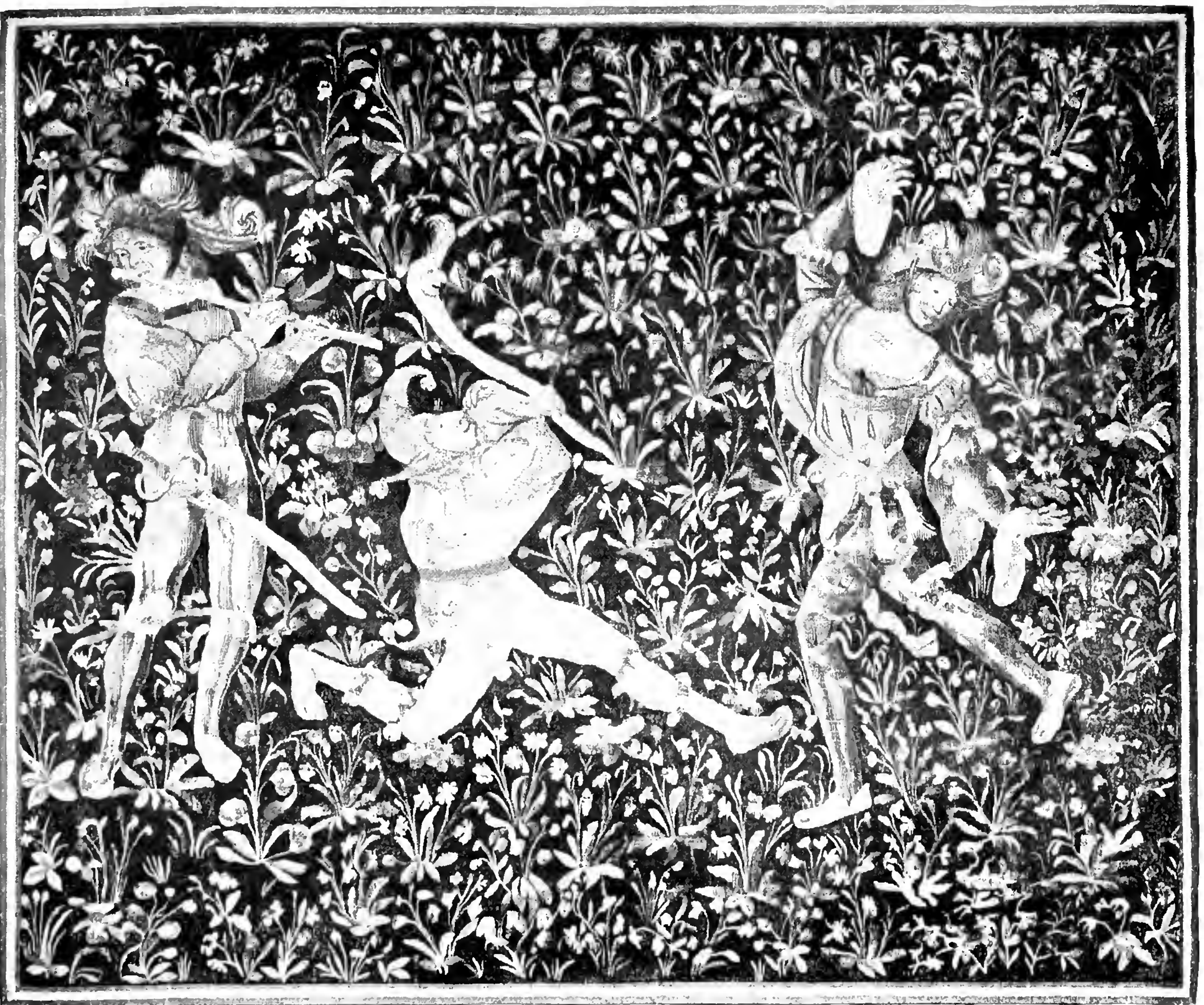
Coupe en faience de Saint-Porchaire.
Collection Engel-Gros.

bordures avec inscriptions sur un fond successivement clair, bleu et vert. En second lieu, c'est une tapisserie suisse ou flamande du XVe siècle, en forme de long bandeau, à compositions galantes dans un décor de jardin,



FALCONET. — BAIGNEUSE.
Statuette terre cuite. — Collection Engel-Gros

une des pièces de ce genre les plus parfaites que nous ait transmises le moyen âge, pour employer les termes de M. G. Migeon qui l'a autrefois étudiée, après bien d'autres : on y voit, au centre, deux amants assis devant une table chargée de mets, tandis qu'un serviteur détache d'une treille une grappe de raisin pour la leur offrir : à droite, le couple joue aux tarots et, dans une autre scène, la jeune femme offre une couronne de fleurs au galant debout devant elle ; à gauche, une disposition analogue montre un couple jouant aux échecs et un jeune homme présentant une corbeille de fruits à une jeune femme. L'élégance des personnages et la richesse de leurs costumes, les trouvailles d'ornementa-



La Danse des Lansquenets

Tapisserie franco-flamande ; fin xvᵉ-début xviᵉ siècle. — Collection Engel-Gros.

tion du fond, que ferme une haute treille chargée de grappes, et du premier plan, formé d'une haie fleurie où courent de petits animaux, tout s'accorde pour faire de cette tenture quelque chose d'incomparable.

Et la place manque pour énumérer d'autres tapis et tapisseries encore, — notamment *la Danse des lansquenets*, curieuse pièce franco-flamande du XVIe siècle, et *la Glorification du Christ*, admirable tenture flamande tissée d'or, de soie et de laine, de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle, où l'influence des Van Eyck est si remarquable, — qui faisaient aux trésors du château de Ripaille un décor magnifique, bien digne de leur splendeur et de leur rareté.

ÉMILE DACIER

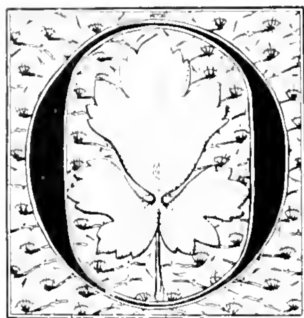


SEAU DE BRONZE.
Art romain.
Collection Engel-Gros.



ARTISTES CONTEMPORAINS

JEAN-PAUL LAURENS



N connaît l'histoire de cette vocation. Elle est si romanesque que Ferdinand Fabre en a tiré un roman. Les historiens, dont c'est le métier de dégager la vérité de la légende, auront peine à contenir leurs doutes, et ils diront peut-être, un jour, que les historiographes de Jean-Paul Laurens, pour lui composer une biographie plus pittoresque, ont fait des emprunts aux Vies de Vasari, à la Légende Dorée des vieux maîtres.

Vers le milieu du XIXe siècle, une équipe de peintres piémontais traversait le Languedoc, à la recherche de travaux. Ces ambulants s'arrêtèrent un temps à Fourquevaux, village du Lauraguais, à une heure de marche de Toulouse, pour y décorer l'église de fresques. Un enfant les regardait, émerveillé; sa vocation venait de lui être révélée : il serait peintre lui aussi; et quand les Italiens transportèrent leur atelier un peu plus loin, le petit Jean-Paul partit avec eux. Ce fut un temps de dur apprentissage, si dur que l'enfant surmené, malade, dut rentrer au foyer. Ce dressage par de pénibles corvées ne ressemble en rien à l'éducation qui se donne dans nos écoles où le travail manuel est toujours réduit à l'indispensable; car c'est une tendance qui remonte loin dans notre histoire de libérer l'artiste de la servitude matérielle pour le réserver tout entier à l'effort de la conception et au

dessin abstrait. Jean-Paul Laurens restera toute sa vie un robuste exécutant, un solide ouvrier, que n'effraient pas les lourdes tâches. Avec Puvis de Chavannes, il est, dans les temps modernes, un des peintres qui ont couvert les plus vastes surfaces. Et, sans doute, l'abondance de l'œuvre n'est pas un signe incontestable de génie ; mais remarquons que les plus beaux artistes ont presque toujours été d'une puissante fécondité. Ce n'est pas tout. Pour avoir été un bon ouvrier, Jean-Paul Laurens a, toute sa vie,



J.-P. LAURENS. — TOMBEAU DE Mme J.-P. LAURENS.
Marbre.

conservé un sentiment profond d'une foule de choses qui échappent à notre attention et nous semblent indifférentes ou vulgaires, bien qu'elles soient des accessoires indispensables de la vie humaine. Il y a des murs, des charpentes, des échafaudages dans l'œuvre de notre peintre ; et ces pierres, ces briques, ces bois ont été peints par un artiste qui savait comment on maçonne, comment on rabote une planche et comment on la cloue. Jean-Paul Laurens a été le peintre des grands acteurs de l'histoire médiévale ; mais il aurait pu se contenter d'être le paysagiste des ruines romanes, le peintre « d'intimités » gothiques, et de natures mortes ; comme ces vieux réalistes flamands, qui ne

représentent pas un objet — orfèvrerie ou tissu, architecture ou ébénisterie — sans nous dire comment il est fait, il nous intéresse au décor de ses drames, justement parce que ce ne sont pas des décors. Pourquoi le moyen âge de Delaroche nous paraît-il de théâtre, tandis que celui de Jean-Paul Laurens semble la réalité même ? Parce que, d'abord, l'apprenti de Fourquevaux n'a jamais oublié la leçon qu'il avait reçue des choses, au temps où il maniait aussi souvent que le pinceau, la scie, le marteau, le rabot et la truelle.

Son père, qui était un ouvrier de village, ne voulait point contrarier la vocation de ce jeune peintre. Le jeune homme vint à l'école des Beaux-Arts de Toulouse, dont il fut le plus brillant élève, et il remporta au concours le « prix de Paris » qui devait lui permettre d'achever sa formation. Mais Paris n'a pas assimilé ce Languedocien. Il est resté de Toulouse, la ville romane, aux murailles de brique. Pour un homme du Nord, le moyen âge est un temps d'art gothique : des flèches grêles, des pignons aigus, c'est le moyen âge romantique, celui de Victor Hugo et de Delacroix. Pour un Toulousain, le moyen âge est avant tout celui de l'art roman, avec ses maçonneries compactes, ses piliers massifs, ses arceaux en plein cintre. Et quelle poésie dans cette architecture qui révèle, par ses caractères, le lointain ancêtre romain et nous fait pénétrer jusqu'à ces siècles de pleine nuit où le regard de l'historien discerne mal l'humanité ! Jean-Paul Laurens est resté un roman. Comptez les lourds chapiteaux qui figurent dans son œuvre : autant de souvenirs des cloîtres toulousains. Quand il a tenté une reconstitution des temps mérovingiens, de cette société qui ne nous a guère laissé d'autres témoignages artistiques que quelques bijoux, c'est dans un décor roman qu'il l'a placée. Il a conservé aussi la hantise de Carcassonne, des fiers remparts qui surveillent le passage entre les deux mers; et quand il voulut, à l'Hôtel-de-Ville, nous montrer le Paris de Louis le Gros, c'est une tour wisigothique et romaine de la citadelle du Lauraguais qu'il a dressée sur le ciel.

Jean-Paul Laurens apporte dans l'art moderne un autre atavisme; il fut le dernier des Albigeois. Ce n'est pas seulement parce qu'il eut à peindre, au Capitole de Toulouse, la résistance contre le farouche Simon de Montfort; mais, dans toute son œuvre, on sent planer la terreur des tribunaux secrets, des vengeances muettes; ces murs massifs et ces voûtes

écrasantes qu'il aimait à peindre suggèrent admirablement une puissance invisible, cruelle et inexorable; autour de ces pierres romanes, il rôde une horreur imprécise; est-ce la lecture de Michelet, est-ce son ami, le romancier Ferdinand Fabre, qui lui a donné ainsi cette curiosité épouvantée des haines ecclésiastiques et des froides cruautés de l'Inquisition? Combien de fois ne nous a-t-il pas fait frissonner devant un chevalet de



J.-P. Laurens. — La Chronique.

torture, ou simplement devant un moine blanc, au visage maigre et cruel! Est-ce lointaine terreur et rancune du petit-fils de ceux qui sont autrefois tombés devant le dominicain dont le bras levé brandissait un crucifix?

Jean-Paul Laurens eut tôt fait de conquérir Paris; et pourtant il ne lui a jamais fait de concession. Il est resté toute sa vie le robuste Languedocien, aguerri par une rude enfance, tout plein de la forte sève de son Midi, la mémoire emplie confusément de l'histoire de sa province. Il n'était pas de ceux que la gloire étourdit et à qui le monde fait oublier

leur origine. Il n'a jamais cherché à plaire. Combien de modes se sont succédés depuis son arrivée à Paris? Combien de manières de peindre ont été successivement à l'ordre du jour? S'en est-il aperçu? Il a fait honnêtement son métier; durant un demi-siècle, tous les jours, il a abattu sa besogne; et quand, à son tour, il s'est couché pour le repos, il pouvait se vanter d'avoir bien rempli sa journée. Sa vie a été ce qu'annonçait sa carrière commençante. Il avait été attiré à la peinture par une vocation irrésistible. Leur union fut longue, heureuse, féconde.

Il traversa l'atelier de Léon Cogniet où il rencontra Léon Bonnat, son contemporain; il n'alla point en Italie et ce n'est point à regretter. Qui sait si notre Albigeois farouche ne se serait pas laissé séduire par l'irrésistible Italie de la Renaissance? Il n'ira voir l'art italien sur place que plus tard, quand sa maîtrise bien affirmée ne donnera plus prise aux séductions de l'ensorceleuse. On sait que, malgré quelques compositions dramatiques tirées de l'histoire moderne, comme *la Mort du duc d'Enghien*, *les Funérailles de Marceau* et *la Mort de l'empereur Maximilien*, c'est par ses évocations du moyen âge que Jean-Paul Laurens conquit le public.

Son moyen âge est bien un héritage du romantisme et pourtant il est fort différent de celui de Delacroix, comme de celui de Delaroche. Pour Delacroix, les compositions médiévales, — la mort de l'évêque de Liége comme la bataille de Taillebourg, — étaient avant tout des thèmes lyriques où son imagination ardente pouvait jouer de couleurs aiguës et de formes tourmentées. Pour Delaroche, l'histoire offrait une occasion de mises en scène dramatiques, où les attitudes étaient commandées par l'optique du théâtre, où les acteurs paraissent un peu en travesti, parce que le peintre, par souci de style classique, enlevait aux choses leur accent de réalité. Le moyen âge de Jean-Paul Laurens est d'un naturalisme franc, à la Courbet, à l'espagnole. Les romanciers de cette fin du XIXe siècle qui ont voulu reconstituer le passé y ont apporté aussi la même application d'exactitude que s'ils copiaient le monde de leur temps. Mais alors ils résistent rarement à la tentation de pasticher le style des époques qu'ils veulent évoquer. Ainsi beaucoup de peintres qui ont voulu reconstituer le moyen âge ont repris la manière menue et encombrée des vieilles enluminures. Jean-Paul Laurens n'a

jamais usé de tels artifices. Il aurait pu raconter Jeanne d'Arc en agrandissant des miniatures de Fouquet. C'est la vision d'un moderne, d'un naturaliste franc de la fin du XIX[e] siècle, qu'il projette sur les siècles de



J.-P. LAURENS. — TOULOUSE CONTRE MONTFORT.

Plafond pour le Musée de Toulouse.

Bernard le Délicieux ou d'Étienne Marcel. Ce peintre d'histoire est un des portraitistes les plus véridiques de la nature.

Et c'est là qu'est la forte, la puissante originalité de cet art. Jean-

Paul Laurens aura été un des plus beaux peintres de notre XIXe siècle, j'entends un des exécutants les plus robustes, les plus sûrs, un de ceux qui nous font le plus croire à la réalité et à la vie de ce qu'ils nous montrent, ce qui restera, jusqu'à ce que nos futuristes aient trouvé mieux, le meilleur moyen que la peinture a de nous émouvoir, de nous intéresser et de nous charmer. Et l'on croit entrevoir une des habitudes qui lui ont permis ainsi de vivifier le passé d'une manière aussi nouvelle. Il ne fuit pas le présent pour se réfugier dans l'histoire ; mais son imagination ranime les figures d'autrefois pour les évoquer partout où les choses n'ont pas changé et restent aujourd'hui encore comme des témoins de temps disparus. C'est la formidable maçonnerie de Carcassonne qui lui a inspiré la scène dramatique des emmurés. Sous les arceaux riants d'une galerie romane, il a vu errer une Griselda gracieuse et pensive ; dans une salle claire et froide comme les blanches robes des dominicains, il lui a semblé voir des théologiens feuilletant des parchemins ; au bord du puits sinistre des oubliettes, il a vu somnoler les petits otages, apeurés et inconscients ; sur le beau tapis de la Savonnerie d'un salon de Fontainebleau, il a fait piaffer les bottes impatientes de l'Empereur et reposer la robe tranquille du pape. Quand il a voulu nous faire assister à une journée de la Fronde, il nous a conduits devant un magnifique escalier de style Louis XIII, et cette rampe de bois sculpté qui traverse la composition suffit déjà à nous transporter au temps du conseiller Broussel. Jean-Paul Laurens est le peintre qui sait le mieux faire parler les vieilles choses ; il les a peintes comme elles sont et elles contiennent une âme très ancienne. Il unit dans son art l'accent de la réalité et la poésie de l'histoire. Quand il a fait le portrait de son Lauraguais, comme on peint un visage humain, il a montré les laboureurs gravant les collines rondes de sillons parallèles ; et ses laboureurs, tout naturellement, sont devenus des paysans gallo-romains ou mérovingiens, on ne sait. Mais peu importe. Ce sont bien des paysans, mais des paysans d'il y a mille ou deux mille ans. Qui ne sent combien cette projection d'un aspect moderne dans le passé ajoute de poésie à ce paysage en marquant mieux la fixité de la nature par l'écoulement du temps ?

Les choses sont parfois si émouvantes par elles-mêmes que l'intervention



JEAN-PAUL LAURENS. — HOMMAGE A COLBERT.

Carton de tapisserie pour les Gobelins (1902).

humaine ne peut rien ajouter. Jean-Paul Laurens n'a pas manqué d'user de cet effet de scène vide. C'est celui que nous admirons dans le tableau de Millet, la herse abandonnée dans le champ, sous un ciel d'hiver. Dans son tableau de *l'Interdit*, Jean-Paul Laurens a produit un effet inoubliable de terreur : devant un portail roman muré, un parvis désert où pourrissent des cadavres, et l'on sent une malédiction suprême planer sur ce lieu tragique. Une autre fois, il nous a montré la fin du supplice de Jeanne d'Arc. Le soir tombe, la foule est partie, sur l'échafaud une forme noire et confuse fume encore; le dernier spectateur s'en va, la tête basse. Il n'y a pas de commentaire qui puisse traduire la tristesse écrasante qui pèse sur la fin d'une telle journée.

Naturellement, le peintre, et c'est son droit, était d'une grande habileté à se servir des circonstances et des accessoires pour rendre sa mise en scène plus expressive et plus émouvante. Ici est l'écueil. L'excès d'ingéniosité risque de faire sourire. Rappelez-vous la jeune martyre de Delaroche au Louvre. Sur la tête de la morte, plane un nimbe et le filet lumineux fait jouer dans l'eau des reflets d'or. C'est bien joli. Et si un coup de vent allait emporter ce fil incandescent! Jean-Paul Laurens n'est jamais tombé dans ce travers. Comme nos classiques, il vise à cette « majestueuse tristesse » de la tragédie et il sent bien qu'ici l'esprit doit être banni. Il n'est pas un peintre de la lumière, et pourtant comme il a toujours bien choisi son éclairage! L'effet de lanterne dans la scène nocturne de *la Mort du duc d'Enghien;* et dans *la Mort de Maximilien*, cette ombre immense du chapeau mexicain sur la porte qui vient de s'ouvrir et fait voir des silhouettes assez sinistres dans le coup de soleil. Et, dans une de ses dernières œuvres, nous avons vu comment un effet de clair de lune, sur une plaine confuse, pouvait être l'image la plus complète et la plus sinistre d'un désastre. Ici encore, Jean-Paul Laurens a bien été fidèle à sa méthode qui est de demander à la nature de ressusciter l'histoire.

C'est ainsi qu'en vivifiant la peinture d'histoire de son vigoureux naturalisme, il a rajeuni ce genre qui commençait à montrer quelque fatigue. Et qu'on ne dise pas que ces fortes évocations du passé n'intéressent pas notre société contemporaine. La peinture a une mission décorative et il est des cas où la décoration semble un peu futile, lorsqu'elle

ne contient pas une idée, un thème pour la méditation ou la rêverie. L'hôtel de ville de Paris, dans sa décoration, présente des œuvres de tous nos maîtres de la fin du XIXe siècle. Un salon a été réservé aux pages d'histoire de Jean-Paul Laurens. Je crois bien qu'il est le seul dans laquelle on sente une âme, l'âme du passé; dans cette maison, où tout est neuf, c'est ici seulement que l'on trouve les portraits des ancêtres. Il fallait ce peintre pour évoquer ces dix siècles qui vont de Louis le Gros à Louis XVI, de l'octroi des chartes communales à la prise de la Bastille. Et, ce que cet Albigeois a surtout montré, c'est la résistance de la grande ville à l'autorité monarchique; l'on ne voit ici que l'émeute triomphante ou la répression; l'on sent que les sympathies du peintre sont pour Étienne Marcel comme pour Desmarets, le chef des Maillotins, pour le parlementaire Anne Dubourg et pour le vieux Broussel, le héros de la Fronde, et la dernière « journée » de cette longue bataille est la réception de Louis XVI par le Conseil municipal au lendemain de la prise de la Bastille. Tout cela est tragique; c'est une histoire sans gaieté; chacune de ces pages est si forte qu'elle prend une valeur de symbole et pourrait servir de thème à une méditation historique. Et pourtant, le peintre est resté bien fidèle à sa poétique purement naturaliste. Il n'y a rien dans toutes ces compositions qui ne semble tiré de la simple réalité; les choses ont dû se passer ainsi que le peintre nous les montre. La plus frappante de ces peintures est peut-être celle qui représente la répression des Maillotins. Ces rudes échafauds, si fréquents dans son œuvre, se dressent ici encore une fois. Tout à l'heure les planches vont sonner sourdement sous les coups de hache! La silhouette des bourreaux se détache sur le ciel, splendide, épouvantable. Auprès, se dressent les victimes et, à la fierté de leur allure, on sent que le peintre les admire et les aime. La foule, on la sent, on la devine.

Dans l'œuvre de Jean-Paul Laurens, toujours on la devine, quand on ne la voit pas. Elle grouille, s'agite, hurle, derrière la barrière des archers ou des gardes nationaux. On l'imagine au pied de la chaire élevée d'où saint Jean Chrysostôme, le poing tendu, lance ses invectives à bout portant sur une Théodora immobile comme une icône. Parfois, elle brise les grilles des palais et fait brusquement irruption dans le Louvre de Charles V ou dans les Tuileries de Louis XVI. Mais cette dernière composition n'a pas



J. P. Laurens. — L'Arrestation de Broussel.

Hôtel de Ville de Paris, salon Lobau.

été maintenue. Ces images ne sont pas à multiplier : elles ne sont pas d'un bon exemple. Le peintre, assurément, prend parti pour ce peuple qui est le décor de fond, mouvant et grondant comme la mer, devant qui s'agitent ces hommes qui font l'histoire. On sent qu'il a lu Michelet. Mais d'ailleurs, il n'est pas de l'école historique de Michelet. Et du peintre et de l'écrivain, c'est le peintre qui se laisse le moins emporter par son imagination et sa sensibilité. Michelet faisait parler, crier, pleurer les archives ; il n'écoutait pas les confidences plus tranquilles et si émouvantes des vieilles pierres. C'est Balzac qui serait plutôt le maître de Jean-Paul Laurens, s'il avait conté l'histoire, car Balzac savait regarder les vieux murs et les pavés.

Enfin, n'oublions pas l'essentiel. Pour oser nous montrer les accessoires les plus vulgaires de l'histoire, des marches usées, des poutres disjointes, des murailles décrépites, du plâtre écorché et sali, il faut en premier lieu être un beau peintre. Il faut que toutes ces choses soient vues fortement, exécutées sans petitesse, avec sûreté ; il faut un maître qui ne dédaigne rien, mais qui domine tout. Pour que tout ce matériel ne soit pas inerte et rebutant, nous devons nous intéresser à lui ; il doit être à sa place et cependant ne point accaparer notre attention. En un mot, il faut que le peintre fasse vivre tous ces détails d'un pinceau décidé et ferme, mais qui se réserve cependant pour les choses plus importantes. Une bonne peinture se reconnaît d'abord à ce que nous la regardons longuement, pour le simple plaisir de regarder, sans penser à autre chose. Elle retient notre attention et l'amuse, comme un beau récit poignant ou varié. Quiconque s'est arrêté devant *la Mort de sainte Geneviève*, au Panthéon, a goûté une joie de cette nature. Et quand on s'en va, peut-on jamais oublier certains détails que l'on aimerait à citer, comme on fait dans les recueils de « morceaux choisis » pour les pages les mieux venues des grands écrivains ? Telle tête de vieillard, et le petit bonhomme aux jolies jambes rondes, et la femme superbe aux pieds salis par la poussière du chemin, et tant d'autres épisodes qui sont vraiment des merveilles d'exécution ! Et je sais bien que ces qualités sont de celles qu'il est maintenant de mode de dédaigner. On cherche mieux, et nous souhaitons tous que l'on trouve pour la peinture une fin nouvelle, différente de celle que lui reconnaissent ceux qui en font un « art d'imitation ». Mais

enfin, en attendant cet avenir promis, qu'on nous laisse admirer le présent et même le passé.

On dit que la « peinture d'histoire » se meurt; Jean-Paul Laurens aura été un de ses derniers représentants. Il l'a marquée d'une empreinte bien personnelle; il ne continue ni Delacroix, ni Delaroche, ni Meissonier; il est bien lui-même; un naturaliste énergique qui voit les hommes d'autrefois vivre dans les sites d'aujourd'hui. Ce sera peut-être là sa part dans l'histoire du genre. On peut dire que la peinture en général et la peinture française en particulier ont oscillé entre deux pôles, l'imagination et l'observation, la pensée et la sensation, l'histoire et la nature. Au temps de Poussin, quand se créait la « peinture d'histoire », l'histoire comptait pour beaucoup et la nature pour très peu. A la fin du XIXe siècle, les positions étaient inverses et « l'histoire » avait perdu tout ce que la « nature » avait gagné. Mais il est des maitres, — et Jean-Paul Laurens aura été un des plus beaux, — qui auront su introduire la nature dans l'histoire. Ce n'est pas lui qui aurait pensé que les « reflets » sont, en peinture, indignes du genre héroïque. Il ne fut pas spécialement intéressé par la lumière et ce n'est pas en exposant la nudité de Romulus à un coup de soleil qu'il a pensé ranimer l'humanité d'autrefois. Il l'a ranimée en donnant aux figures historiques l'accent de vérité matérielle: ce peintre qui semble habiter le passé voit les choses et il les peint comme un Courbet, comme un Ribera, comme un Caravage.

Sa destinée a été heureuse. Il a connu un deuil cruel, quand est morte la compagne de toute sa vie. Pendant la guerre, il a eu sa part d'inquiétudes et de tristesses; mais d'ailleurs son existence a été longue, rectiligne, féconde et toujours remplie d'un labeur méthodique. Il ne s'est jamais pressé, ni reposé. Toujours, il est resté ce qu'il était quand il s'est affirmé au sortir de sa formation. La vie a évolué, et aussi les modes. Il est resté le même, vêtu de sa simarre de Vénitien et son bonnet de velours. L'œil bien ouvert sur son temps, il était hanté par ses inquisiteurs, ses papes et ses mérovingiens. Tout ce monde prenait vie en sortant de son imagination ; c'est une marque des forts qu'ils laissent après eux un univers à leur image, fils de leur génie ; leurs méditations se sont incarnées par le sortilège de l'art. Il y faut deux conditions : une forte vie intérieure et le don de l'expression, c'est-à-dire, chez les peintres, un beau métier.

Rien d'étonnant, après cela, si de tels hommes traversent leur temps sans paraître en subir les agitations. Les souffles de la mode remuent à peine le feuillage de ces chênes robustes : il faut pour les déranger la tempête qui les abat ou l'âge qui tarit la sève[1].

LOUIS HOURTICQ.

1. Sur J. P. Laurens, voir *les Salons* de la *Revue* depuis 1897 et les articles de H. Fierens-Gevaert sur *l'Hôtel de Ville de Paris*, en particulier t. IX (1901), pp. 204 et ss.





Vasque de marbre de l'ancienne grotte de Thétys, a Versailles.

UNE DÉCOUVERTE A VERSAILLES

Le Service d'architecture du château de Versailles vient de faire une trouvaille de grand intérêt pour les éléments décoratifs, depuis longtemps disparus, qu'elle remet au jour.

Au cours d'une visite d'inspection dans les dépendances du domaine, sous un petit hangar en ruine, encombré de débris et couvert de lierre, qui se trouve dans un des jardins affectés au personnel, en bordure de la route de Saint-Cyr, on aperçut des fragments de marbre. Dégagés avec soin et rentrés en magasin, ces morceaux de sculpture ornementale — ou tout au moins le plus important d'entre eux (1 m. 03 de haut sur 3 m. 90 de large), — ne tardèrent pas à être identifiés, et, comme on va le voir, leurs belles qualités d'exécution ne les recommandent pas moins à l'attention que leur histoire et leur origine.

Il ne s'agit de rien moins, en effet, que du socle en forme de vasque portant, dans la grotte de Thétys, le groupe d'*Apollon servi par les Nymphes*, œuvre de Girardon et de Regnaudin, qui se voit actuellement au bosquet dit des Bains d'Apollon.

On sait que la grotte de Thétys, « l'exemple le plus fameux de ces constructions en rocaille que l'Italie fournissait alors à la France »[1], se trouvait primitivement sur l'emplacement du vestibule de la chapelle actuelle : œuvre de Pierre Francine, commencée vers 1662 et achevée en 1668, elle ne reçut que quelques années plus tard, en 1675, le groupe de Girardon et de Regnaudin, qui fut installé dans la grande niche du milieu, comme on le voit sur la gravure de Le Pautre (1676), et accompagné, dans d'autres niches, à droite et à gauche, de chevaux sculptés par Gaspard Marsy et Gilles Guérin. C'est de l'époque de ces groupes que date le socle qui vient d'être découvert.

En 1686, quand Mansart commença les travaux de l'aile nord du château, la grotte fut détruite, et on en transporta les sculptures et leurs socles dans le bosquet de la Renommée, aujourd'hui bosquet des Dômes. C'est dans cet emplacement que les représente une gravure bien connue de L. Simonneau le jeune d'après J. Cotelle, qui date de 1688.

En 1704, nouvel avatar : du bosquet de la Renommée, Mansart transporte les sculptures au bosquet du Marais, dit aussi du Chêne vert, qui occupait l'emplacement actuel du bosquet des Bains d'Apollon. Une gravure de Rochefort, d'après P. Martin, qui les représente à cette époque, montre une modification importante à signaler : les côtés de la vasque centrale, — celle-là même qui nous intéresse ici, — ont été percés pour recevoir deux mascarons de métal.

Or, outre la concordance du morceau retrouvé avec les documents graphiques, deux trous dans le marbre et des traces encore visibles de scellements indiquent nettement la place de ces mascarons et fournissent une preuve complémentaire qu'il s'agit bien ici du socle de la grotte de Thétys, si célèbre à la fin du XVIIe siècle et dont Félibien disait « qu'il n'y a point d'endroit, dans toute cette royale maison, où l'art ait réussi plus heureusement ».

Le cadre dans lequel se trouvaient le groupe d'*Apollon servi par les Nymphes*, avec les chevaux de Marsy et Guérin, devait encore être modifié en 1778-1779, quand Hubert Robert refit entièrement le bosquet des Bains d'Apollon, tel qu'on peut le voir encore aujourd'hui.

En même temps que ce socle, et au même endroit, on a retrouvé une statue de pierre, d'une grande finesse d'exécution, mais qui a malheureusement beaucoup souffert : c'est une *Diane* debout, ayant à ses pieds

1. A. Pératé, *Versailles*, p. 58.

une tête de sanglier avec un arc et un carquois ; les bras sont brisés, et le chien qui se tenait dressé, les pattes de devant posées sur le bord de la



APOLLON SERVI PAR LES NYMPHES.
Groupe central de l'ancienne grotte de Thétys, au château de Versailles, d'après la gravure de Le Pautre (1676).

tunique de la déesse, a disparu. Cette statue, haute de 2 mètres, semble dater des environs de 1660 et pourrait être attribuée à Regnaudin.

B. CHAUSSEMICHE,
Architecte du château de Versailles.



Andrea della Robbia. — La Cène.

Fragment d'un bas-relief de terre cuite émaillée, provenant du tombeau de Guillaume Fillastre, Église Saint-Denis de Saint-Omer.

BIBLIOGRAPHIE

UN AMATEUR AU XVe SIÈCLE : GUILLAUME FILLASTRE

En cette deuxième moitié du XVe siècle qu'on n'a jamais fini de bien connaître, tant sont abondantes, diverses et singulières les figures de premier plan qu'on y rencontre, Guillaume Fillastre n'est pas l'un des personnages les moins représentatifs de son temps. A la fois homme d'église et homme d'État, diplomate, écrivain, amateur, on comprend qu'il ait retenu l'attention des historiens et qu'un excellent érudit que la guerre nous a enlevé, notre regretté collaborateur le baron Joseph du Teil, ait réuni à son sujet la matière d'un livre de grand intérêt, qu'une main pieuse a récemment mis au jour, précédé d'une préface *in memoriam* due à M. Frédéric Masson, de l'Académie française [1].

1. Paris, Aug. Picard, 1920, in-4°, avec 8 planches. — Outre l'étude sur Guillaume Fillastre, ce livre contient une notice sur *l'Introduction de l'art français à Dunkerque et à Saint-Omer*.



Guillaume Fillastre offrant a Philippe le Bon le manuscrit des « Chroniques ».

Miniature-frontispice du manuscrit des *Grandes Chroniques de Saint-Denis*

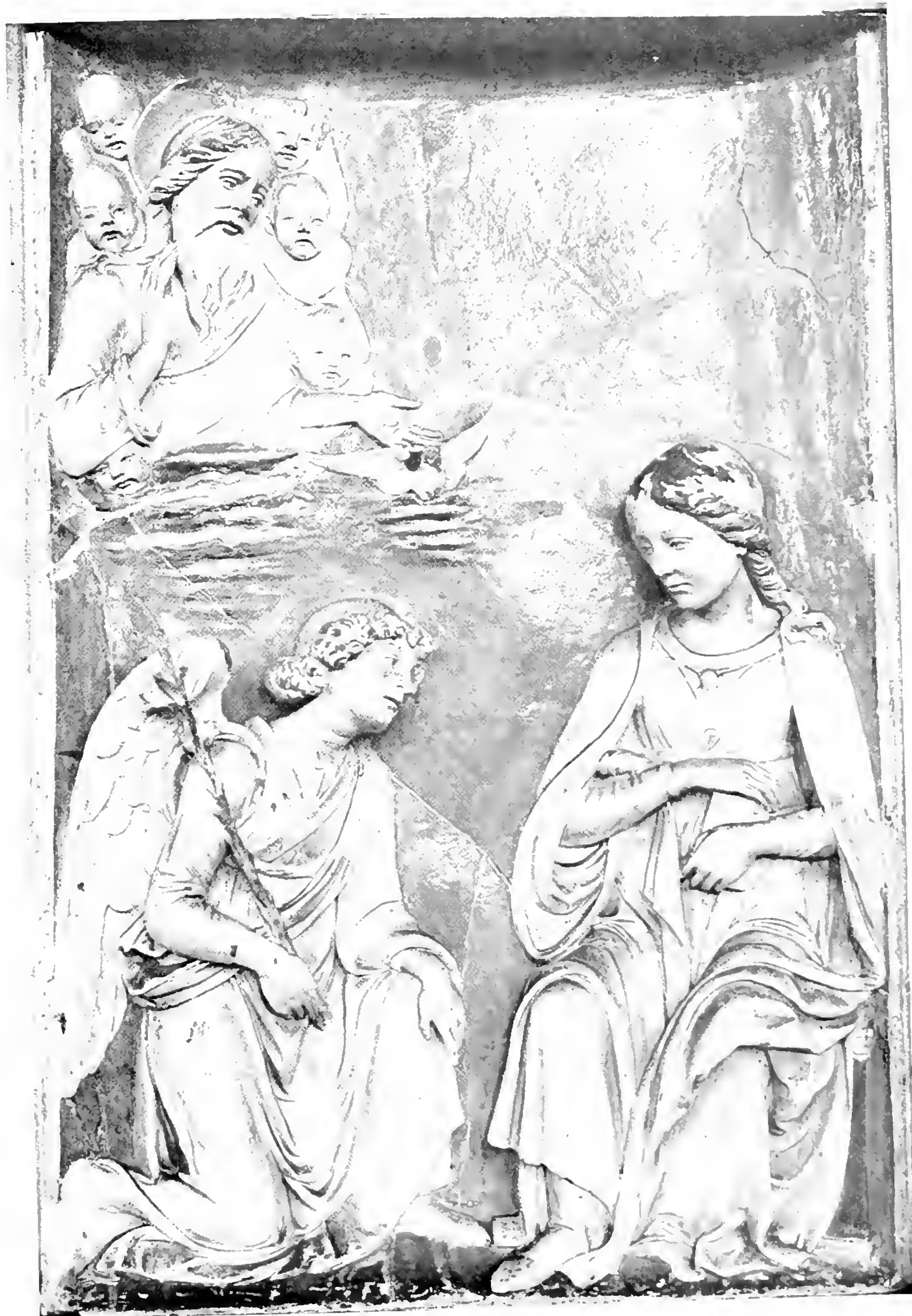
Pétrograd, ancienne Bibliothèque impériale.

Fils, — on le sait depuis peu, — du cardinal de Saint-Marc, doyen du chapitre de Reims (1348-1428) et personnage considérable de l'époque, Fillastre, né en Champagne et entré tout enfant dans l'ordre de Saint Benoît, fit ses études à Rome, où le cardinal l'avait emmené. Les hautes protections dont il fut toujours entouré lui permirent une carrière rapide et brillante : prieur de Sermaize en 1426, prieur de l'abbaye de Saint-Thierry de Reims en 1432, évêque de Verdun en 1437, abbé commendataire de la célèbre abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer en 1447, il passa de l'évêché de Verdun à celui de Toul (1448), puis à celui de Tournai (1461), qu'il occupa jusqu'à sa mort. Il avait quitté de bonne heure la maison d'Anjou pour entrer au service des ducs de Bourgogne, et son *cursus honorum* à la cour de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire l'amena, de fonctions en fonctions, jusqu'à celles de chef du Conseil privé (1471). Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail de ses missions et de ses ambassades, ni de le suivre dans les incessants voyages qu'il entreprit. Aussi bien, comme le remarque M. J. du Teil, « Guillaume Fillastre, prélat et courtisan, malgré les charges élevées dont il s'est montré digne, serait aujourd'hui à peu près oublié, s'il n'avait été, en même temps qu'*agréable homme et doux parlier*, un bibliographe avisé et un remarquable amateur d'art ».

Écrivain, auteur d'offices pour l'ordre de la Toison d'Or, de chroniques, de mémoriaux, de conseils politiques, d'oraisons funèbres, il eut le goût des manuscrits somptueusement décorés, et, pour n'en citer que deux exemples, ceux de *la Toison d'Or* (à la Bibliothèque royale de Bruxelles) et celui des *Chroniques de Saint-Denis*, que M. S. Reinach découvrit en 1903, à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, témoignent, par la beauté de leurs peintures, à quel point Guillaume Fillastre, quand il offrait un manuscrit à Philippe le Bon ou à Charles le Téméraire, savait se montrer digne de la réputation de luxe et de goût que l'on reconnaissait à la cour de Bourgogne.

Abbé de Saint Bertin et évêque de Tournai, il se trouvait, du reste, placé à merveille pour choisir les artistes auxquels il désirait confier ses commandes. Et il ne s'agit pas ici seulement des travaux d'architecture qu'il fit exécuter dans ses évêchés et abbayes. On connaît, par les comptes de Saint-Bertin et par son testament, retrouvé en partie, quelques-unes des magnifiques œuvres d'art dont on lui est redevable : ornements d'église, vêtements sacerdotaux (parmi lesquels, cette chape de velours rouge, brodée d'or et enrichie d'orfrois, qu'on peut voir au musée de Tournai), livres de chœur, tapisseries de Tournai, chefs-reliquaires (comme celui de saint Bertin, aujourd'hui perdu, et comme celui de saint Momelin, conservé à Bergues), vases sacrés et autres pièces d'orfèvrerie, au premier rang desquels on citera le fameux retable exécuté de 1455 à 1459 pour le maître-autel de l'abbaye de Saint-Bertin.

Ce chef-d'œuvre d'orfèvrerie a malheureusement disparu. Il n'en reste que les quatre volets peints qui l'accompagnaient : d'une part, deux grands panneaux décorés de neuf scènes de la vie de saint Bertin et d'un portrait de Guillaume Fillastre (au musée de Berlin), et de l'autre, deux panneaux plus petits, où sont figurés un *Concert d'Anges* et l'*Ascension de l'âme de saint Bertin* (à la Galerie nationale de Londres). Ces peintures, on le sait, sont attribuées généralement et en toute vraisemblance à Simon Marmion d'Amiens ; aussi n'est-ce pas sans surprise qu'on voit M. du Teil combattre cette attribution et réclamer une œuvre ayant des caractères



Andrea della Robbia. — L'Annonciation.

Bas-relief de terre-cuite émaillée, provenant du tombeau de Guillaume Fillastre,
Église de Saint-Martin-au-Laert près Saint-Omer.

si particuliers, sinon pour Van der Weyden, du moins pour un artiste flamand ayant appartenu à l'atelier de ce maître. Quoi qu'il en soit, il faut rendre grâce au hasard aveugle qui préside à la destruction des œuvres d'art, de ce qu'il a épargné celles-ci : je ne sais si la tradition est fondée d'après laquelle Rubens aurait déclaré ne pas craindre de payer trop cher ces panneaux admirables en les couvrant d'un lit de pièces d'or, mais, pour les avoir commandés, et même en l'absence du retable dont ils constituaient le merveilleux écrin, Guillaume Fillastre est assuré de sauver son nom de l'oubli.

Cet amateur éclairé n'était point l'homme d'une seule formule, et pour si fin connaisseur qu'il se soit montré des artistes alors en renom dans la partie méridionale des anciens Pays-Bas, il n'en goûtait pas moins l'art italien, et jusqu'en ses innovations, apparemment singulières pour un homme du Nord : la preuve en est dans le tombeau qu'il commanda pour lui-même aux Della Robbia, lors de son voyage d'Italie de 1463[1]. Ce mausolée, le seul de ce genre que les Della Robbia aient traité uniquement en terre cuite émaillée, sans adjonction de marbres, fut exécuté à Florence et transporté par eau de Pise à l'Écluse, petit port voisin de Bruges, et de là à Saint-Omer. Légué par Fillastre à l'abbaye de Saint-Bertin, il fut démoli en même temps que l'église dans laquelle il se trouvait, et ce n'est pas l'un des moindres attraits du livre de M. du Teil que d'en présenter, avec un essai de reconstitution de l'ensemble, les quatre importants fragments qui sont parvenus jusqu'à nous, comme pour nous faire regretter davantage la destruction de cette œuvre délicate : la lunette, décorée d'une figure de prophète tenant un phylactère; la moitié de l'épitaphe, avec une figure de la Mort debout (ces deux morceaux, au musée de Saint-Omer) ; la partie centrale d'une fort belle Cène, représentant le Christ avec six Apôtres (à Saint-Denis de Saint-Omer) ; enfin une exquise petite *Annonciation* (à Saint-Martin-au-Laërt, près de Saint-Omer).

Il serait curieux de rechercher quelles influences ce tombeau florentin, transporté dans une abbaye des Marches de Flandres, put exercer sur l'art de ce pays. Mais Fillastre, en le commandant aux Della Robbia, pensait-il à ces influences possibles ? Et n'est-il pas permis de croire tout simplement que cet homme de goût, né en Champagne et formé à Rome, familier d'une des cours du Nord les plus magnifiques et lié d'amitié avec des papes et des évêques italiens, témoin au jour le jour du grand mouvement artistique auquel les Van Eyck venaient de donner le branle et témoin également, à chacun de ses voyages outre-monts, de la prodigieuse floraison de chefs-d'œuvre dont se couvraient alors les églises et les palais d'Italie, n'est-il pas permis de croire que Guillaume Fillastre voulut marquer ainsi son éclectisme et montrer comment, ayant fait travailler tant de peintres, de ciseleurs, de tapissiers franco-flamands, rien de ce qu'avait tenté cependant l'art italien ne lui était resté étranger ?

E. D.

1. Marcel Reymond voyait, dans ce tombeau, une œuvre de jeunesse d'Andrea della Robbia.



ENGLISH SUMMARY OF THE MAY ISSUE 1921

CONTENTS

Our tribune : Return from America, *by Leonce Benedite, curator of the Luxembourg and Rodin Museums*, p. 281.

— M. Benedite describes the sympathetic reception given him throughout the United States during his recent six month's lecture tour there : and emphasizes the role played by American artists, pupils of French masters, in the friendship of the two countries.

Unknown works of art in private collections : the Empire painters and sculptors, *by A. D.*, p. 287.

— On the occasion of the Centennial of Napoleon's death (may 1921), the *Review* publishes a series of hitherto unknown portraits, miniatures and busts by David, Gerard, Isabey, Chinard and other artists, relative to the Emperor and the Imperial family.

The « Family Portrait » by Edgar Degas, *by Louis Gonse, member of the Fine Arts Commission and vice-president of the National Museums purchasing Board*, p. 300.

— After recalling the conditions in which the picture was recently purchased by the State, M. Gonse notes that it represents M. and Mme Bellelli and their two daughters and was painted at Florence in 1860, when Degas was only twenty-six years of age.

The Exposition of Luc Olivier Merson's work, at the Paris School of Fine Arts, *by Charles Saunier*, p. 303.

— So far as it was possible to do so, the organizers of the Merson Exposition have grouped, around each picture, a series of drawings and preparatory sketches, so that it is easy to study the conscientious method of this artist, from such works as « the Soldier of Marathon », with which he obtained the « Prix de Rome » in 1869, « Holy Family Rest in Egypt », his great success of ten years later, to the important decorations executed for the Palais de Justice, the Pasteur Institute, the Hôtel de Ville, and the Opéra-Comique.

The Collections of the Château of Ripaille : II. The sculpture and art objects, *by Emile Dacier*, p. 311.

— The author discusses the most important pieces of this remarkable collection which contains exemples of every category of art object, from ancient marbles and eighteenth century terra-cottas to Oriental and European ceramics, tapestries, furniture, enamels and ivories.

Contemporary artists : Jean-Paul Laurens, *by Louis Hourticq, professor of Art history at the National School of Fine Arts*, p. 321.

— By his energetic naturalism, Laurens may be truly said to have renovated

historical painting. Although his conception of the middle ages was an inheritance of romanticism, it differed essentially from that of Delacroix or Delaroche. Laurens did not flee the present to take refuge in history, but his imagination revived the figures of the past in the sites and monuments which are still in existence to-day.

A Discovery at Versailles, *by B. Chaussemiche, architect of the Château of Versailles,* p. 335.

— The Architectural Service of the château has recently found a statue of Diana, attributed to Regnaudin (about 1660) and the pedestal that formerly supported the group of Apollo and the nymphs (1675), in the celebrated grotto of Thetis.

Bibliography : an Art-amateur of the fifteenth century : Guillaume Fillastre *(after the work of Baron J. du Teil), by E. D.*, p. 338.

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE,
Doctor of the University of Paris.

TABLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

Pages.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 222 (Janvier 1921).

N° 223 (Février 1921).

N° 224 (Mars 1921).

N° 225 (Avril 1921).

N° 226 (Mai 1921).

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 222 (Janvier 1921).

N° 223 (Février 1921).

N° 224 (Mars 1921).

N° 225 (Avril 1921).

N° 226 (Mai 1921).

Le gérant : H. DENIS.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI